Fernando A. Morales Orozco
(Coordinador)

Los discursos de la modernización

Literatura mexicana entre dos siglos (1882-1922)

FFL
eSchola
Letras Hispánicas
UNAM





LOS DISCURSOS DE LA MODERNIZACIÓN

Literatura mexicana entre dos siglos (1882-1922)



Serie Letras Hispánicas



Fernando A. Morales Orozco
Coordinador

LOS DISCURSOS DE LA MODERNIZACIÓN

Literatura mexicana entre dos siglos (1882-1922)

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

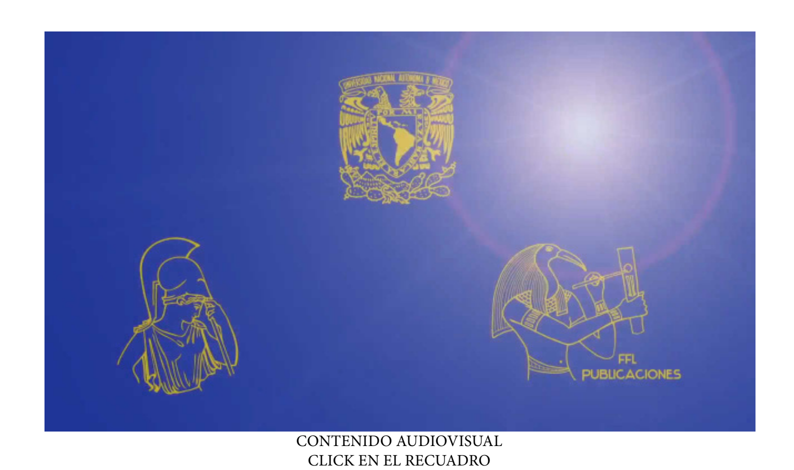
Primera edición: 2018
29 de enero de 2018

Avenida Universidad 3000, colonia
Universidad Nacional Autónoma
de México, C.U., delegación Coyoacán,
C.P. 04510, Ciudad de México.

ISBN 978-607-30-0063-5

Editado y producido en México

LOS DISCURSOS DE LA MODERNIZACIÓN
Literatura mexicana entre dos siglos (1882-1922)



CONTENIDO AUDIOVISUAL
CLICK EN EL RECUADRO

TAMBIÉN PUEDES ACCEDER VÍA QR

https://youtu.be/Xk1Lq3NssIw

Contenido interactivo

[Para regresar a este Contenido interactivo dar *click* en la flecha]

Prólogo

El presente volumen contiene ensayos elaborados por los alumnos del cuarto semestre de la licenciatura en Lengua y Literaturas Hispánicas del Sistema Universidad Abierta, más un ensayo propio. A lo largo de tres semestres, en las materias de la rama de "Metodología y análisis de los textos literarios", hemos revisado diferentes corrientes teóricas que han servido como modelos para ejercitar la crítica literaria. En el último curso "Metodología Crítica" abordamos la literatura como un género discursivo, es decir, como un enunciado concluido y que espera respuesta ante los otros discursos igual de complejos que forman parte de la cultura y el pensamiento.

En este sentido, y como parte de un ejercicio que desarrollamos fuera de las aulas, algunos alumnos decidieron acercarse a una época específica de la literatura mexicana: aquella escrita en los años de duración del gobierno porfirista y que se extiende hasta ya bien entrado el siglo XX. Hemos decidido romper con el esquema cronológico dado que dos de los autores trabajados, Efrén Rebolledo y Federico Gamboa, se formaron como escritores en la época porfirista, pero sus últimas novelas fueron publicadas en las ciudades de México y Nueva York en 1919 y 1922, respectivamente. La línea en conjunto que atraviesa el análisis y la interpretación de estos textos es demostrar que durante la época del porfiriato se vivió una crisis de valores que hicieron tambalear el lugar de hombres y mujeres dentro del orden social establecido por la moral católica, la cual lucha en contra del positivismo y el liberalismo moderado impulsado por el grupo de los Científicos. Esta contradicción se ve reflejada en la literatura de fin de siglo XIX.

El *corpus* con el que trabajamos incluye una nómina de autores que tradicionalmente han sido agrupados en diferentes corrientes

literarias: costumbristas, como José Tomás de Cuéllar, realistas como Ángel de Campo, naturalistas como Federico Gamboa, modernistas como Manuel Gutiérrez Nájera y Efrén Rebolledo, y decadentistas como Ciro B. Ceballos; junto con ellos trabajamos un autor poco conocido, el cual firma su novela como Eduardo Castrejón. La intención de laborar con diferentes autores de distintas corrientes literarias tiene como objetivo demostrar que estas divisiones obedecen a un criterio estilístico, pero todos comparten una misma visión: someter a la crítica la sociedad en la que se encuentran inmersos. La política, las leyes y las formas en las que se construyen y actúan las parejas y las familias son puestas en tela de juicio a través de los textos literarios que se publican en este periodo de la historia mexicana.

Utilizo el término *textos literarios* porque abrimos la posibilidad de trabajar con diferentes registros además de las novelas que se producen en el periodo. En un primer acercamiento tomamos como propuesta de estudio algunas novelas cortas que están publicadas en el portal *La novela corta, una biblioteca virtual*, proyecto coordinado por el doctor Gustavo Jiménez Aguirre, a quien agradezco haberme permitido formar parte del equipo editorial y que me acercó por primera vez a muchas de estas novelas. Sin embargo, y después de consultar con los estudiantes sus inquietudes, decidimos abrir el *corpus* y abordar algunas otras tipologías textuales. De esta manera, los alumnos comenzaron a explorar otros registros, tanto canónicos como poco conocidos, y decidieron trabajar novelas más largas, crónicas periodísticas y relatos de viaje. Al mismo tiempo también decidieron abrirse a otros acercamientos teóricos, como los estudios culturales, la filosofía y los trabajos de iconología. Como resultado, presentamos aquí doce investigaciones que abordan el fenómeno literario desde distintas facetas y que nos pueden ayudar a plantear la necesidad de criticar la literatura con un enfoque interdisciplinario.

El ensayo con el que se abre esta antología corre a cargo de Christian Mendoza. En él, se propone una lectura de dos cuentos

de Manuel Gutiérrez Nájera a través de una visión histórica que marcó la escritura de los modernistas. Una visión de los hechos a través de una propuesta ontológica permite el análisis de "El baño de Julia" y "La novela del tranvía" como textos habitados por personajes que viven la contradicción vivida en la esfera de la moralidad, una "crisis espiritual a la que se enfrentaron los modernistas, el temor y la euforia que los embargó ante el quiebre de las ideologías rectoras, ante la destrucción de viejas figuras institucionales como la familia y la religión" en palabras de Mendoza. Por su parte, Fernando Morales trabaja con algunas crónicas del Duque Job, en las que se refiere al tema del adulterio con el fin de mostrar la transición del pensamiento del cronista ante una cuestión que se está peleando en las cámaras legislativas entre los años 1880 y 1891. Asimismo, pone en diálogo las declaraciones de Aleixandre Dumas que, desde Francia, sirve como intertexto de los argumentos najerianos. Con ello intenta demostrar la transición desde un pensamiento tradicional, que defiende el honor y la honra, hacia una cierta amoralidad que aparece en los últimos años del siglo XIX.

El tercer texto, de Alan Jiménez, tiene como objetivo analizar la construcción de las relaciones de pareja y sus sentidos, ya sea como relaciones de alianza o como relaciones de placer sexual, en *Los fuereños* de José Tomás de Cuéllar, desde una perspectiva formalista. La intención de este análisis lleva a Jiménez a demostrar que Cuéllar es un moralista que defiende como única y verdadera forma de amor la relación matrimonial, mientras condena el resto de las relaciones que se basan en el placer y no en el contrato social.

Tanto Metztli Cobos como Emperatriz Reyes trabajan con tres novelas de Federico Gamboa: Cobos estudia la construcción del ambiente moral en "El mechero de gas" primera de la colección de novelas publicadas en 1889 bajo el nombre de *Del natural*. En su ensayo reconstruye la forma en que se expresa la degradación de los personajes principales de dicha novela y los recursos narrativos que utiliza el autor para construir esta degradación. Por su parte, Reyes aborda "El primer caso", parte de la misma colección antes

mencionada, y la contrapone con *El evangelista,* novela de Gamboa que fue publicada en 1922. La argumentación consiste en observar las transformaciones de un motivo que aparece en ambas narraciones: la inserción de la mujer en el campo laboral; este análisis se sostiene en la sintaxis utilizada por el narrador. En el cambio de siglos las mujeres transitan de la voz pasiva a la voz activa, lo que demuestra, según Reyes, un cambio en la concepción del lugar de la mujer en la sociedad mexicana de este periodo histórico.

En este mismo tenor, el ensayo de Emilia Rodríguez contrasta dos figuras femeninas, esta vez en la literatura de Ángel de Campo. Para Rodríguez es vital partir de una disyuntiva que observa en la narrativa de Campo: "expresar un disgusto ante los cambios sociales o denunciar la inmovilidad en la que se encuentran las mujeres a fin de siglo XIX". Para ello recurre a dos novelas: *La Rumba* y *El de los claveles dobles*. De esta última novela parte el séptimo ensayo, de Abraham Ibarra, pero que aborda la figura del repórter como un personaje construido a través de la ironía por Tick-Tack para criticar la figura del reportero, "con la intención de desdeñar una actividad a la que muchos literatos de la época habían tenido que recurrir para sobrevivir en un mundo modernizado". Ello, concluye Ibarra, es una muestra de la devaluación del trabajo artístico que realizan los periodistas en un mundo que responde a las leyes del mercado y la venta de periódicos en masa.

El octavo ensayo, de José Antonio Martínez, intenta dialogar con la construcción de los géneros y la feminización del género masculino a través de *Los 41: novela crítico-social* de Eduardo Castrejón. Para Martínez la novela de Castrejón puede leerse como una representación de tipos de hombre, el hombre masculino y el hombre femenino, que puede concebirse a partir de la apertura sexual que se vivió a en este periodo histórico en México. No deja de lado la crítica subyacente en el texto de Castrejón, la cual condena los actos homosexuales, pero sostiene que el castigo de aquellos personajes que toman la forma femenina es mucho más atroz, mientras que aquellos que nunca se visten de mujer pueden

redimirse. A partir de la leyenda que se creó en torno al baile de los 41, Martínez considera que esta novela abre la puerta a la literatura gay que toma fuerza durante la segunda mitad del siglo XX.

Braulio Aguilar e Iván Trigos utilizan como texto primario *Un adulterio*, novela corta de Ciro B. Ceballos. En el ensayo de Aguilar observamos cómo la novela de Ceballos se entiende como una crítica velada al régimen de Porfirio Díaz. Para demostrar esto se sirve de otros géneros discursivos con lo que demuestra que el médico de la narración corresponde a la ideología del positivismo, encarnada en el grupo de los Científicos; por su parte, el héroe melancólico es una representación del periodista que se debate entre alinearse a las políticas de pan y palo o debatir en contra de ellas; el personaje de Geraldine encarna al gobernante en turno, por sus características de refinamiento y aparente grandeza, mezclada con el autoritarismo y, finalmente, el orangután, que a través de las notas periodísticas de Ceballos lo puede emparentar con otras figuras públicas, "mascotas del régimen". Por su parte, Trigos aborda esta misma novela y la interpreta como un discurso aporístico, una paradoja, construida en torno a Rogelio Villamil y el orangután Jack. "La intención del autor es justo evidenciar a una élite llena de contradicciones al fin de siglo" concluye el autor; una contradicción que a todas luces está presente en la doble moral, en el sistema caduco de valores de la sociedad porfiriana.

Los dos últimos ensayos de esta antología trabajan con producciones de Efrén Rebolledo. El primero de ellos utiliza como fuente la crónica de viajes titulada *Nikko*, un texto hasta ahora muy poco estudiado debido a que ha sido tratado como una crónica menor dentro de la producción del hidalguense. Juan Luis García propone una lectura dialógica de *Nikko*, la cual se produce a partir de la inclusión de diálogos en japonés con ciertos personajes, así como con la mención de elementos naturales. Estos dos elementos construyen un espacio híbrido bicultural en el que se crea una posible intertextualidad entre la relación de Rebolledo personaje con la señorita Nieve y la leyenda del Tanabata, típica del folklore japonés.

Con esta argumentación, García López pone de manifiesto que *Nikko* es "un punto de vinculación histórica y social, justo como lo intentó Rebolledo en su labor diplomática." Por otro lado, Ismael Benítez traza un bosquejo sugerente sobre la iconología presente en *Salamandra*, la última novela del diplomático mexicano. Elena Rivas representa una imagen icónica de la mujer fatal construida en torno a imágenes de lo exótico, lo monstruoso y lo animal, que sirve para demostrar el poder absoluto que esta mujer tiene sobre su cuerpo y sus decisiones (verdadera ruptura del marco de valores vivido durante el porfiriato y que ha sido puesto en crisis en otros ensayos). Alrededor de ella, todo el ambiente que se crea para la diégesis se conforma por pinturas, arquitectura y elementos aparentemente decorativos, que en conjunto adquieren un grado simbólico interpretado por Benítez como una atmósfera fatal de la cual Rivas es dueña y señora.

Esperamos pues, que estos ensayos —aunque cortos— sean una muestra de la calidad de las investigaciones que nuestros alumnos de la Licenciatura en Lengua y Literaturas Hispánicas del Sistema de Universidad Abierta pueden desarrollar. Nuestra intención, nuevamente lo decimos, consiste en presentar una mirada fresca y diferente de la manera en la que hemos estudiado la literatura mexicana en función de los movimientos literarios y la estilística de cada autor solamente. La seriedad y el empeño con la que han redactado estos trabajos, más allá de las aulas, en las horas de tutorías extraclase, así como la investigación de temas y teorías que abren el abanico de posibilidades para generar trabajos interdisciplinarios son procedimientos que deben ser impulsados por los profesores que laboramos día a día en esta Facultad.

Septiembre de 2016

Las contradicciones de la modernidad: dos cuentos de Manuel Gutiérrez Nájera

Christian Mendoza Arango

¿Por qué resulta problemático situar la producción literaria en un contexto histórico? Pareciera algo secundario la época en que se desarrolla un autor o todo un estilo al que se suscribieron varios escritores. Si un producto estético no puede relacionarse con las causas y efectos de un momento de la historia, entonces, ¿el arte es algo completamente ajeno a las preocupaciones, logros y tragedias de un siglo, de un tiempo específico?

La práctica constante en las asignaturas que intentan abarcar el siglo XX hispánico es enlistar autores y sus particularidades retóricas: Vallejo y Huidobro experimentaron con el lenguaje; Borges y Bioy Casares impulsaron el género fantástico en Latinoamérica; Severo Sarduy vivió en Francia y los modernistas abordaron las figuras de las hadas y de las piedras preciosas. Ante esta circunstancia se vuelve necesario elaborar otra clase de preguntas que permitan un enfoque mucho más nítido a un siglo donde los cambios formales en los géneros —poesía, teatro, novela, ensayo— iban a la par de las grandes aventuras históricas. No es coincidencia que el desarrollo tecnológico haya afectado tanto a Marinetti como a los estridentistas. La historia no se forma a partir de un desarrollo lineal de sucesos: también se involucran formas de pensar. La historia también construye ideologías estéticas.

En este texto se propone un acercamiento al modernismo hispanoamericano a partir de la figura de Manuel Gutiérrez Nájera. El modernismo surge en un momento muy específico en el desarrollo y construcción de la conciencia histórica latinoamericana. Se trató de un movimiento que, además de abrir las posibilidades de la literatura, discutió convicciones políticas y morales. Voces completamente dispares fueron contemporáneas. Tal vez sea

una prerrogativa estudiar a los autores del modernismo a partir de sus diferencias evitando a toda costa generalizaciones estilísticas.

Comenzaremos dando pautas para una comprensión del contexto histórico sosteniéndonos en distintos críticos del modernismo. La noción de contexto que utilizan los autores citados es más dilatada que la mera historiografía. Se habla de aquello que construyó al modernismo tanto en hechos concretos como en voluntades ontológicas. A partir de este panorama general continuaremos luego con el comentario de dos cuentos de Gutiérrez Nájera: "El baño de Julia" y "La novela del tranvía".

El tiempo del modernismo

En los autores teóricos que fueron revisados se encontraron convergencias importantes. La primera es que el modernismo hispanoamericano es completamente distinto al desarrollado en Francia. Los procesos económicos entre ambas geografías son opuestos. En Francia es posible hablar de una burguesía como clase social, mientras que en muchas regiones de Latinoamérica apenas se iniciaba el proceso de democratización. Ricardo Roque-Baldovinos explica:

> La modernización, es decir el proceso de secularización y racionalización de las sociedades latinoamericanas, si bien se emprende siguiendo el modelo europeo, tiene características que lo hacen irreducible a estos últimos; atraso de la infraestructura productiva; la marcada vigencia de las estructuras de poder del antiguo régimen heredadas del periodo colonial; y, finalmente, el agente modernizador, la fracción liberal de la élite criolla. Para el caso del problema en cuestión, se nos hace difícil entender la función que pueda tener una modernidad estética anti-burguesa en sociedades donde apenas existe una 'burguesía' en el sentido moderno del término y donde la transformación de las estructuras productivas fundamentales aún están en base temprana. Se hace necesario examinar con mayor detenimiento las condiciones en que se efectúa la

apropiación de la 'modernidad' estética europea, llamada modernismo, por sectores de la intelectualidad latinoamericana.[1]

Uno de los parámetros con el que se pretende comprender el modernismo es Francia. Más que un mero referente, es usual posicionar a Francia como la influencia mediadora de la estética hispanoamericana del modernismo.[2] Baldovinos demuestra que aquello, además de constituir un oprobio crítico, históricamente no era posible. La lejanía entre Latinoamérica y Francia fue más que geográfica. Pero, ¿por qué resulta tan importante distinguir los procesos económicos entre una región y otra? Es aquí donde pueden entrar otros criterios en nuestra perspectiva, además de los historiográficos y estilísticos.

Cuando una región se enfrenta a sus propias particularidades, cuando los artistas trabajan en atmósferas que no encajan en el ideal canónico que alcanzan países como Francia, el progreso y la vanguardia se articulan de maneras completamente distintas.[3]

[1] Roque-Baldovinos Ricardo; *El modernismo hispanoamericano como modernidad estética*, p. 230.

[2] Estamos de acuerdo con Iván Schulman cuando describe esta clase de percepciones como "esencialistas": a partir de supuestos generalizados se busca explicar el modernismo, un movimiento mayormente compuesto por diferencias que por criterios homogéneos. El trabajo de Schulman gira en torno a separar al modernismo de explicaciones reductivas: deja en claro que se trató de un movimiento polifónico en el que los criterios únicos deben mirarse con escepticismo. A partir de la lectura de Schluman, podemos declarar que Francia no es más que un punto de apoyo para la producción modernista, y que la identidad latinoamericana estuvo en el centro de la escritura.

[3] Este marco ha sido fundamental para muchos teóricos y artistas que abordan distintas etapas de la historia del arte. El propósito es disipar la pereza y el colonialismo, combatir las unidades de medida aparentemente inamovibles. Aunque el registro que Octavio Paz impuso para comprender las vanguardias hispanoamericanas es Francia, tenemos autores que inician una tradición de estudios que observan fenómenos estéticos desde la raíz latinoamericana, como Lidia Santos en el caso del kitsch y de la cultura de masas, o los textos teóricos de Severo Sarduy.

Baldovinos escribe que Francia fue un referente por mera coincidencia, dada la necesidad histórica de los modernistas de adoptar una postura más cosmopolita, ajena a su pasado colonial español. Francia fue un instrumento que funcionó para ampliar el panorama, tanto de la escritura como de la conciencia que los autores modernistas tuvieron de su contexto. Coherente con esta idea, Baldovinos menciona que el proyecto consistía en asimilar una atmósfera, representada por toda la cultura europea en general y no meramente por la francesa en particular.

> En conclusión, el proyecto de cultura propuesto por los modernistas es una vía hacia la modernidad a través de la asimilación de la alta cultura europea, de una alta cultura elitista, pero que se enfrenta en lo fundamental a lo que los modernistas perciben como el principal obstáculo para la constitución de América: el proyecto particular de modernización en el que se han embarcado las élites económica y políticamente poderosas, una modernización que margina toda participación importante a la intelectualidad. El espacio de la 'cultura' tal como es diseñado por los modernistas cumple con un doble propósito. Por un lado, otorgarse a sí mismos legitimidad social como constructores de dicha cultura; y, por otro, darle a un público lector disperso y débil la fortaleza de compartir un destino continental.[4]

Pero en este plan Latinoamérica no quedaba descartada. En el azoro que Europa provocó en muchos autores del modernismo no dejó de pensarse en el progreso para las regiones que habitaban. Si no existía una industrialización y una economía de mercado modernizados, como bien señala Roque-Baldovinos, una alternativa para el progreso fue la producción estética. Surge entonces una tensión dialéctica entre nacionalismo y cosmopolitismo, entre la figura del escritor como entidad cultural influyente y como mer-

[4] R. Roque-Baldovinos, *op. cit.*, p. 245.

cancía que debe obedecer las nuevas dinámicas de la industrialización cultural.

Ricardo Ferrada contextualiza ese borde en donde los autores no dejaron de ser ajenos a sus lenguajes y a su identidad, al mismo tiempo que experimentaron y renovaron las dinámicas culturales de su tiempo, dada su apertura a formas ajenas a Latinoamérica y dada la imposición de nuevos paradigmas de difusión y consolidación autoral.

> Creemos que su cuestionamiento de inicio significó interpretar las obras primeras como un discurso alterado, un discurso ajeno a América; en este punto, al observar la universalidad que impulsaba el proyecto, esta opera, paradójicamente, en un momento en el cual se gestaba la conciencia de identidad nacional y continental (segunda mitad del siglo XIX), y donde la expresión literaria formó parte del mismo fenómeno, esto es, una literatura nacional y la expresión americana de una manera en que los escritores construyen su imaginario.[5]

Si tomamos en cuenta a Ferrada, la necesidad histórica de los autores modernistas , fue la de proveer de un discurso ideológico a la identidad latinoamericana en ciernes. Pero ese discurso estaba inscrito en nuevas lógicas materialistas. Iván Schulman, partiendo de la conversión del discurso en un producto cultural que debía ser vendible, describe la crisis ideológica y estética a la que se enfrentaron los autores del modernismo.

> Las primigenias manifestaciones del modernismo pertenecen a lo que podría denominarse la primera etapa de un arco de desarrollo cultural que abarca el fin del siglo XIX y los primeros decenios del XX. Es un periodo de incipiente modernización en que los países del continente americano iniciaron el proceso de incorporarse a la civilización industrial de la burguesía decimonónica occidental.

[5] Ricardo Ferrada, *El modernismo como proceso literario,* p. 59.

> Con el advenimiento de un nuevo orden económico —proceso lento y disímil entre las naciones hispanoamericanas— se sentaron las bases de una cultura materialista que impuso el concepto de mercado como elemento rector de todas las actividades humanas, inclusive las literarias. Como consecuencia decayó el sistema de mecenazgo artístico que predominó a partir de la época virreinal y se comercializó la labor creativa en nuevas estructuras económicas precapitalistas; se produjo la marginalización del escritor y su desplazamiento eventual de la vida nacional en que a partir de la Independencia había gozado de un relevante papel en la política. Otros factores de esta profunda transformación social aumentaron el sentido de desarraigo y angustia del escritor modernista: el desmoronamiento del sistema ideológico colonial de las sociedades agropecuarias virreinales cuyos códigos filosóficos, religiosos, sociales y económicos sobrevivieron el colapso de la Colonia, el creciente utilitarismo, la crisis de fe religiosa, la comercialización de la cultura, y la marginalización en ella del escritor.[6]

Entre los deseos por lo nuevo y la defensa de lo viejo, entre la literatura cuya relevancia debía radicar en su utilidad moral o ética y entre el escritor formando parte del engranaje de la literatura industrializada, surge una de las actitudes más peculiares en el hispanismo de los siglos XIX y XX. A diferencia de otros grupos intelectuales que abrazaron por completo posturas políticas —tal vez en aras de autorrepresentarse como oligarquías, como "figuras públicas" influyentes— los modernistas no terminaron de afianzar ninguna agenda ideológica. Su ambivalencia es su principal virtud. Fue en la batalla en defensa de lo latinoamericano y el hartazgo por todo lo que representaba su pasado más inmediato que se construyó la primera vanguardia completamente latinoamericana.

En este punto podemos tomar algunas de las consideraciones de Marshall Berman sobre el modernismo en el arte. Berman, por supuesto, toma la producción artística occidental para desarrollar

[6] Iván A. Schulman, *El proyecto inconcluso: La vigencia del modernismo,* pp. 10-11.

sus ideas, pero consideramos que algunas pueden aplicarse a la circunstancia hispanoamericana. Si bien negamos que pueda entenderse nuestro modernismo a través de perspectivas occidentales, Berman logra entender al artista moderno más allá de las particularidades geográficas.

Mencionamos que la voluntad ontológica era tan importante como la historia, y el trabajo de Berman es funcional para abordar el primer aspecto. Para este autor, el artista moderno representa las contradicciones inherentes del progreso capitalista. En la producción modernista, la tradición más asentada y la innovación más violenta conviven y generan un discurso fragmentario que puede leerse como un síntoma de aquello que pone en crisis el proceso de modernización. ¿Debemos olvidarnos de la tradición que fundamenta nuestra identidad para construir una mucho más dinámica y atrevida? ¿Debemos aferrarnos a nuestras antiguas creencias o aplaudir aquellas cuya funcionalidad no asegura una estabilidad ideológica? Tangencialmente, el trabajo de Schulman puede conjuntarse con el de Berman: el artista moderno se encuentra en medio de la destrucción de creencias y el surgimiento de otras.

> Con el transcurso del tiempo, los modernistas producirán un gran número de visiones cósmicas y apocalípticas, visiones de la felicidad más radiante y la desesperación más sombría. Muchos de los artistas modernistas más creativos, serán simultáneamente poseídos por ambas fuerzas y empujados sin cesar de un extremo a otro; su dinamismo interno reproducirá y expresará los ritmos internos que dan movimiento y vida al capitalismo moderno.[7]

En otro tono, podemos encontrar este espíritu en una descripción que José Juan Tablada hace de la escritura de Manuel Guitérrez Nájera: un personaje contradictorio describiendo a otro. Tablada formó parte de distintos movimientos culturales y políticos. Defendió

[7] Marshall Berman, *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, pp. 98-99.

en poemas demagógicos su naturaleza mexicana y, al mismo tiempo, rompió con todas las formas del regionalismo literario. En su recuerdo de Nájera, Tablada no deja de ser consciente de que su amigo también tuvo convicciones evanescentes que nunca llegaron a definirse por completo ni en sus escritos ni en su persona.

> Junto a esas prosas de humorismo, el lector verá las otras, aquellas llenas de un sentimentalismo escéptico y de una melancolía acerba y desvanecida, como la sal marina entre la florida y rutilante pedrería crepuscular del océano (…). Así era el numen de aquel hondo artista que vivió trágicamente de su propia sustancia, arrancando a cada instante una partícula; que como el mar resolvía sus recónditas amarguras en florones de blanca espuma; que como el pelícano cristiano se desgarró el pecho, hasta lacerar la entraña, para revestir con blanco plumón a sus ideas, que sufrió mucho y supo reír armoniosamente.[8]

Gutiérrez Nájera: dos cuentos y una paradoja

Marshall Berman plantea que la primera consecuencia del capitalismo —o tal vez su anverso sistemático— es la crisis. Ideología, espíritu, economía: muchos pilares se vuelven sujetos de incertidumbre. Pero el capitalismo puede leerse como un estado primordialmente europeo y ya hemos mencionado que el modernismo hispanoamericano no puede observarse a través de perspectivas occidentales.

Ya hemos descrito que la producción literaria de aquel momento abordó la necesidad de construir una identidad latinoamericana, actitud que expresa el deseo por el progreso y que acarreó contradicciones que estuvieron centradas en los múltiples tonos éticos y morales de los escritores modernistas: la crisis del

[8] José Juan Tablada, *De Coyoacán a la Quinta Avenida. Una antología general.* Ed. Rodolfo Mata, p. 289.

espíritu se volvió crisis de las formas; la literatura dejó de utilizar marcos de representación decimonónicas que, lejos de hablar de un momento de experimentación eufórica, pusieron en la superficie la falta de caminos para poder alcanzar el progreso. Esta paradoja pareciera la misma que se adhiere al capitalismo. Pero si para el caso latinoamericano no es posible usar esa nomenclatura, ¿cómo se llama el momento que atravesaron los escritores modernistas, concretamente en lo que respecta a México? En *El ocaso del porfiriato*, Pável Granados da la palabra: "positivismo". Se trató de la ideología aprobada por el régimen de Porfirio Díaz, misma que serviría para iniciar el proceso de modernización tan desfasado en México. Pero era muy distinto al capitalismo europeo, en el que pueden quedar enmarcadas revoluciones y progresos económicos; el positivismo enarbolado por Díaz intentó llevar al país a un estado donde Francia sí era el modelo a imitar. Hubo ferrocarriles y la primera proyección más o menos concreta de un centro urbano industrial y multicultural —la capital de México— pero las circunstancias históricas eran más propicias para una dictadura militar que para la consolidación de un modelo económico.

Rubén Darío en su prólogo a *Cantos de vida y esperanza* recuerda el "movimiento de libertad" que inició en Latinoamérica. Aquella libertad estética tomó a Francia de una manera muy distinta a la que Díaz llevó a cabo. Los escritores modernistas leyeron a los franceses del periodo decadentista, cuando Francia se encontraba en el pináculo de su "civilización", momento muy peculiar en su historia. Para Adela Pineda Franco, el decadentismo francés constituyó la crisis espiritual de autores que gozaban de los excesos de una nación que estaba en su esplendor. Pero la circunstancia modernista no fue ajena a la crisis. En su artículo "Positivismo y decadentismo. El doble discurso de Guitérrez Nájera en su Revista Azul, 1994-1896", la autora estudia la adhesión al decadentismo en la revista editada por Nájera y por Díaz Dufoo. Sobre lo que fue el decadentismo como actitud estética, la autora escribe:

> Uno de los conceptos más ubicuos ha sido el de decadencia y sus derivados. No obstante, históricamente, podemos ubicarlo, principalmente, en Francia e Inglaterra, y definirlo como una sensibilidad decimonónica que emergió paralela al pragmatismo positivista y su optimismo burgués. El sentimiento de catástrofe, implícito en la etimología del término, y del que surgió, a partir de la caída del imperio romano, la noción de "era decadente", fue tal vez el sentido más generalizado del mismo durante la segunda mitad del siglo XIX. Los cambios acarreados por la modernización tecnológica y científica, las corrientes de pensamiento evolucionistas que aseguraban la supervivencia del más fuerte, las teorías organicistas que, de acuerdo a la biología, predecían el desarrollo paulatino y la muerte inminente de los fenómenos, y pesimismo metafísico de Schopenhauer y Nietszche hicieron surgir una especie de "leyenda perversa" finisecular que dio origen a la pluralidad de sentidos implícitos en el término decadencia.[9]

Más tarde se detiene en cómo esta producción artística se lee en México. Más allá de una intención editorial en la *Revista Azul* se liberó un debate entre posturas a veces contrarias y a veces convergentes. Utilitarismo y sublimación, el artista como individuo y el artista como agente ético, necesidad de progreso y nostalgia por un pasado onírico fueron algunas de las tensiones que emergieron en los textos y traducciones de la revista.

> La postura decadente de la publicación mexicana se apoyaba en diversas traducciones (poesías, crónicas, ensayos y cuentos) de escritores europeos, en su mayoría franceses, así como en la obra de los escritores hispanoamericanos asociados al modernismo. No obstante, la selección, presentación e interpretación de esta producción es indicativa de la manera en que el decadentismo y el progreso positivista se integraron en un mismo paradigma que

[9] Adela Pineda Franco, "Positivismo y decadentismo. El doble discurso en Manuel Gutiérrez Nájera y su Revista *Azul*, 1894-1896", p. 3.

respondía a las necesidades del porfiriato, cuyo lema era el de orden y progreso.[10]

Franco posiciona los textos de Nájera como el mejor ejemplo de esta paradoja:

> En sus colaboraciones de la *Revista Azul,* Gutiérrez Nájera comparte las ideas de Díaz Dufoo al considerar el arte moderno como testimonio de la crisis espiritual que el positivismo había acarreado. Bajo el influjo de Paul Bourget, se opone al utilitarismo artístico, favorece la universalidad del arte moderno al proponer el intercambio cultural con Francia para romper la dependencia de España, y concibe la *Revista Azul* como un foro para la diseminación de una literatura artepurista y cosmopolita. No obstante, las contradicciones de estas posturas emergen a partir de tópicos específicos que ponen de manifiesto las paradojas del porfiriato. Durante el régimen de Díaz, el desarrollo de una conciencia nacional estaba ligado a la puesta en práctica de teorías de regeneración, no solo económica, sino también de carácter social, político y cultural. El positivismo en México, pese a su eclecticismo, fungió como amplia base intelectual para la praxis "liberal" del poder central en su misión modernizadora. Si el decadentismo se manifestaba como una actitud milenarista, producto de los excesos de civilización en metrópolis europeas, en el caso mexicano, a pesar de las teorías positivas que sostenían la ideología del porfiriato, el progreso no dejaba de ser una meta largo plazo; por ello, los modernistas, para concebirse "decadentes", debían primeramente reafirmar el progreso positivo de México, o, en su defecto, reformular la relación entre ambos campos.[11]

En Nájera se lee al cronista teatral que describía la belleza de los vestidos y de las óperas bufas lo mismo que acusaba a ciertas actrices francesas de corromper a las mujeres mexicanas. Nájera crea

[10] *Ibid.,* p. 2.
[11] *Ibid.,* p. 6.

narraciones a partir de charlas de sobremesa, y después entrega meditaciones morales sobre los tiempos que corren. Y a veces, muchas de esas contradicciones no se encuentran separadas entre textos. En ciertos momentos pareciera que los arabescos de fresas y sillones que rodean a la legendaria duquesa Job no son más que un capricho provinciano, más emparentado con *Las jerezanas* de Ramón López Velarde que con la galantería imperial de algunos novelistas franceses. La duquesa Job es lo mismo europea que una muchacha inocente de México: positivista y decadentista, se trata de un símbolo de la estética paradójica de Nájera.

Los dos cuentos en donde se detiene este texto rinden cuenta de las múltiples preocupaciones de Nájera como escritor y como partícipe de un momento histórico. Por un lado tenemos una historia repleta de jugueteos en la que parecieran no mencionarse ideologías admonitorias. Por otro tenemos un apunte, donde se vislumbran juicios en torno a la sociedad fragmentada por una crisis.

La primera historia es "El baño de Julia":[12] "¡una de las reinas del *highlife*, una de las sultanas de la moda!". Pícara —algunos dirían que impertinente— oportuna en el vestir y siempre ofreciendo algún comentario epigramático que la emparenta con la tradición dialógica de Oscar Wilde y de Hector Hugh Munro, Julia es una mujer a veces emancipada y a veces tímida: su principal encanto es su ambigüedad.

Nos detendremos en los ambientes en donde se desarrolla la historia. Lo que actualmente podría tomarse como una mera apología al estilo de vida burgués, para el modernismo constituye uno de sus principales rasgos estilísticos y revolucionarios. Detenerse en descripciones de objetos del uso diario como los cojines, las pipas, las carrozas y los coches es incluir el paisaje de la vida moderna. La producción en masa de objetos de uso cotidiano se vuelve

[12] Citamos la antología general de obras de Manuel Gutiérrez Nájera, editada por José Luis Martínez y publicada por el Fondo de Cultura Económica en el año 2003.

pretexto estético.[13] El arte apreciable puede encontrarse lo mismo en los museos que en los aparadores de la calle Plateros y los personajes se vuelven a su vez objetos estéticos.

> Muchas veces, casi todas las tardes, le veías en el paseo, hundido en los almohadones del carruaje, ceñudo, encanijado, formando contraste con Julia, con su esposa, tan joven, tan risueña, con una frescura de los veinte mayos, con ese no sé qué tan suyo, que la hace, mal que pese a la envidia y los celos, una de las más encantadoras reinas de nuestros salones.[14]

La historia de Julia se desarrolla en un contexto en apariencia vulgar. La voz que la cuenta está fuera del marco de los hechos. Es un narrador que durante una tarde lluviosa cuenta a su interlocutor de sobremesa la historia de Julia, un icono de la moda, un personaje notable de la alta sociedad, una mujer que en tiempos actuales podría considerarse una autoridad en estilo y tendencias. La historia abunda en detalles descriptivos: el equipaje de Julia, los bigotes de Octavio P. —el galán que logrará cortejarla hacia el final del relato—. Es en los espacios donde Nájera construye sus propias claves de lo que es el modernismo como movimiento

[13] Iván Schulman desarrolla más estas ideas en el ensayo *Más allá de la gracia: La modernidad de Manuel Gutiérrez Nájera*: "La construcción de un universo poblado de los signos de la cultura de la modernidad burguesa: los tapetes asiáticos, los espejos con arabescos de oro, los vestidos de damasco, las joyas, las porcelanas y las copas de Venecia, o sea, todos los objetos supercodificados del arte modernista, contribuyen a la creación de discursos contradictorios que refractan deseos, las aspiraciones y las tensiones de los escritores de este periodo. En uno de los veneros de sus discursos los modernistas inscribieron los signos del poder burgués, es decir, los valores hegemónicos de signo mercantilista e industrial del incipiente proceso modernizador; en el otro, los valores de oposición, es decir, los del anhelo autosuficiente, tentativa de liberación del peso del discurso dominante cuyos iconos de lujo y de refinamiento, no obstante se cuelan en un pretendido contradiscurso." *op. cit.*, pp. 139-140.

[14] Gutiérrez Nájera, op. cit. p. 166.

estético; donde plantea, desde su sitio histórico y geográfico, las ambigüedades características del escritor moderno. Julia tiene una tía que cuenta con una propiedad donde va a tranquilizar sus ánimos festivos. En un párrafo repleto de referencias cultas vemos cómo las realidades del modernismo europeo quedan deconstruidas. Lo que tendría que ser palaciego se vuelve una casa de pueblo, augusta y derruida.

> Julia tiene una tía cargada de almanaques y de pesos, tía que, entre otras gracias que no narro, tiene la inestimable de poseer una quinta, un *chalet* deliciosísimo donde pasa invariablemente todos los veranos, en amistoso comercio con las flores. No te diré yo que aquella quinta sea una especie de palacio de Armida, ni que sus jardines puedan compararse con los de las Hespérides, ni con los de Alcinoüs en la famosa isla de Corcyra, ni con los jardines colgantes, que según cuentan, existían en Babilonia, ni aun siquiera con los de Academus y Epicuro en Atenas, o los de Läis, la encantadora Läis, en Corinto. Nada de eso: allá no hay pomas de oro, ni se encuentra ningún dragón especialmente, a no ser que tú quieras llamar dragón a un perro que, prudentemente encadenado, duerme con el sueño de los patriarcas en la puerta; por lo demás, es fama que ningún Hércules ha asomado la nariz por esos rumbos, y que en materia de Hespérides no existe allí otra ninfa que la tía, la vetusta tía de Julia, con sus sesenta calendarios al coleto, y sus dientes de marfil *movibles* como algunas de las festividades que registra el almanaque. Nada; no hay que buscar allí obeliscos de granito rosa, ni cedros del Líbano, ni avenidas de kioskos colosales, ni estatuas de mármol pentélico, cuyos torsos ciclópeos, vistos desde lejos, destacándose en los vapores y las brumas del horizonte, podrían aparecer ante el viajero como apiñado pueblo de titanes. Nada, allí no hay, que yo sepa, Círculos ni Mecenas, ni Adrianos, ni Pompeyos, ni Plinios, ni nadie, absolutamente nadie, que pueda, siquiera sea por la espalda, equivocarse con aquellos varones celebérrimos.

Pero en cambio tiene allí una verdadera posesión de la Edad Media, una especie de ruina legendaria que la lluvia y los vientos

se encargan de ir desnudando poco a poco bajo los espesos árboles de un bosque perfectamente virgen todavía.[15]

Todas las claves que sí utilizó el modernismo europeo quedan negadas en pocas líneas. No hay nada de los pasados añorados por los franceses: solo tenemos a una viejecita que recibe a su sobrina, estampa que, si no estuviera proyectada a través del estilo de Nájera, sería más que costumbrista. Pero dentro de esta negación hay un discurso. Más tarde veremos cómo Nájera, sutilmente, inserta entre las líneas de su historia un comentario sobre la modernidad.

¿Qué sucede en aquella casa avejentada? Julia corre y juega entre los árboles, como extasiada por la naturaleza tan abundante que la rodea. De ser una estrella de los salones, en casa de su tía Julia se vuelve orgánica, una adición al bestiario de los bosques.

> Durante quince días, ella es el alma, la cariñosa maga de esos bosques. Vestida de gala, se la ve pasear sus blancos encajes y sus nudos de seda por entre los zarzales. Y aun llegan a decir que la han mirado, vestida a la Pompadour, con los cabellos empolvados, descansando muellemente sobre la fresca hierba en el más apartado rincón del parque. En otras ocasiones el jardinero me ha confesado con espanto que ha apercibido a un joven rubio, esbelto y casi mujeril, por entre las intrincadas avenidas. Mucho temo que ese joven, rubio y gallardo, no sea otro que la traviesa e inconstante Julia.[16]

Octavio P. es el segundo personaje principal —podemos decir que la tía es el tercero, aunque se trate de una digresión, una presencia que se encuentra en el ambiente como el bosque que rodea a su ruinosa casa—. Nájera no tuvo tientos en describir la galanura de un *gentleman*:

> ¡Rico, gallardo, capaz de sostener una conversación sobre cualquier tema artístico, un hombre, en suma, que habla el inglés y el francés

[15] *Ibid.,* pp. 167-168.
[16] *Ibid.,* p. 170.

como su idioma, que toca regularmente el piano, que entiende un tanto cuanto de poesía, que se viste en la casa de Gougad, que almuerza en el *restaurant* de Recamier, que tiene un caballo *pur sang*, que va al teatro… dime tú si un hombre como este es un partido tan absolutamente despreciable![17]

Un verano, Octavio P. embosca a Julia en la casa de su propia tía. Es ahí donde el hombre inicia sus trabajos de cortejo. Al principio Julia lo rechaza vehementemente. Todas las noches la muchacha toma baños de agua fría en un estanque del bosque y Octavio toma una medida drástica: una noche la intercepta en el estanque. Ambos están desnudos. Los únicos testigos de lo que está a punto de suceder son la luna y una estatua que representa al amor. Nájera concluye la historia con una sutilísima referencia sexual. Julia, en apariencia escandalizada por la presencia de un hombre desnudo en su estanque, demanda que Octavio no haga otra cosa más que estar ahí:

—¡Caballero, por Dios! ¡No dé un sólo paso!

—Pero, señora, si es que he resbalado… ¡Ah! Pero yo amo a usted.

—¡Calle usted! ¡No se mueva, por Dios! ¡Mañana, ahora mismo, pero un poco más tarde, hablaremos de todo eso!...

—Esperemos a que la luna se ponga detrás de aquellos árboles.

¡Y la luna se puso detrás de aquellos árboles, y el amor de mármol soltó una estrepitosa carcajada![18]

En ambos personajes pueden observarse las dinámicas de la modernidad. Desde la ropa y los objetos que utilizan hasta su delicioso sentido del humor, todas sus características son signos de un momento histórico. ¿Qué rasgos modernos pueden leerse en Julia? Schulman ya ha explicado que en este momento las instituciones

[17] *Ibid.,* p. 167.

[18] *Ibid.,* p. 176.

atraviesan una crisis. Las ideologías rectoras ya no tienen valor en una sociedad con otras dinámicas mercantiles y morales. Julia no es cualquier muchacha. La voz narradora hace hincapié en la sorpresa que tiene por ver a Julia casada con Octavio P. La inclusión del matrimonio tal vez resulte una corrección normativa porque al principio encontramos a una mujer que está más allá del matrimonio, una de las instituciones debilitadas mencionadas por Schulman: "¡Julia, la encantadora viudita de veinticinco abriles, que en dos meses de vida común había conocido el matrimonio lo bastante bien para jurar, por todos los ángeles del cielo, un odio inextinguible al santo estado!".[19]

Por su lado, Octavio P. es un arquetipo del capitalismo industrial, un hombre dinámico cuyo diletantismo va de la mano de su habilidad para hacer negocios; un hombre que, a pesar de la ingenuidad con que expresa sus deseos en el estanque, sabe obtener lo que quiere.

En cambio, "La novela del tranvía" es un extremo totalmente opuesto. Ni el tono ni la supuesta trama están relacionados con la jovialidad y el atrevimiento burgués de "El baño de Julia". "La novela del tranvía" se trata de un texto compuesto con insinuaciones y puntos suspensivos, donde la estructura de la novela queda diseminada en digresiones sentimentales y amargas, y donde el comentario social se dirige a otras esferas de la sociedad moderna. De los bosques abiertos y casi vírgenes pasamos a un espacio cerrado y sucio. La sensación de multitud queda expresada en la descripción de los pocos metros de extensión de un tranvía:

> A cada paso el vagón se detiene, y abriéndose camino entre los pasajeros que se amontonan y se apiñan, pasa un paraguas chorreando a Dios dar, y detrás del paraguas la figura ridícula de algún asendereado cobrador, calado hasta los huesos. Los pasajeros se ondulan

[19] *Ibid.,* p. 166.

y se dividen en dos grupos compactos, para dejar paso expedito al recién llegado.[20]

O bien:

Algunos caballeros estornudan. Las señoras de alguna edad levantan su enagua hasta una altura vertiginosa, para que el fango de aquel pantano portátil no las manche. En la calle, la lluvia cae conforme a las eternas reglas del sistema antiguo: de arriba para abajo. Mas en el vagón hay lluvia ascendente y lluvia descendente. Se está, con toda verdad, entre dos aguas.[21]

Pareciera disímil pero entre "El baño de Julia" y "La novela del tranvía" existe una relación: el transporte que se utiliza para trasladarse. De los carruajes acojinados que Julia utiliza pasamos a un medio que más de dos personas pueden compartir. Y entre las líneas de un motivo tan aparentemente simple como una multitud encontrándose en un tranvía aparece un comentario social. Marshall Berman plantea que la ciudad es el territorio donde las contradicciones del capitalismo se vuelven más evidentes. La característica de la ciudad es la gran población, poblaciones fragmentadas que no logran unificarse bajo un sólo registro económico y emocional, pero que se hacen presentes en las calles. Desde los indigentes más desesperados hasta los personajes que ocupan la esfera social de Julia, a la ciudad la compone su falta de coherencia. A un nivel textual, la ciudad tiene una presencia narratológica. Dice el narrador: "El movimiento disipa un tanto cuanto la tristeza, y para el observador, nada hay más peregrino ni más curioso que la serie de cuadros vivos que pueden examinarse en un tranvía".[22]

[20] *Ibid.*, p. 181.
[21] *Ibidem*.
[22] *Ibidem*.

La novela, en su estructura clásica —abundancia de personajes y de tramas secundarias— queda apenas insinuada en las vistas rápidas que el narrador va recogiendo en su paseo voluntario en tranvía.[23] Nájera no es ajeno a la figura de la ciudad como la gran novela del mundo:[24]

> No, la ciudad de México no empieza en el Palacio Nacional, ni acaba en la calzada de Reforma. Yo doy a Uds. mi palabra de que la ciudad es mucho mayor. Es una gran tortuga que extiende hacia los cuatro puntos cardinales sus patas dislocadas. Esas patas son sucias y velludas. Los ayuntamientos, con paternal solicitud, cuidan de pintarlas con lodo, mensualmente.[25]

A pesar de tratarse del lugar donde el porfiriato concretaría todos sus proyectos modernizadores, a pesar de ser un territorio que le daría la bienvenida a los sentimientos más tecnócratas y cosmopolitas, el lodo y el hedor no serían anulados de la ciudad de México. Es aquí donde aparece el comentario social de Nájera. Nuestro autor no es ningún crítico social de largo aliento: no se propone retratar la injusticia. Muy al contrario, la distancia que aparece entre el narrador y los personajes que aparecen en la novela inconexa y evanescente del texto es una distancia condescendiente. Este es un narrador que mira con la misma lástima de los ayuntamientos a los ciudadanos de la precariedad, pero que, finalmente, termina visibilizándolos. El narrador está mirando a los usuarios del tranvía, hasta que coloca su atención en uno de ellos:

[23] Berman y Schulman convergen en la imagen del escritor modernista como alguien que toma su principal inspiración en el movimiento de lo cotidiano. Es ahí donde el escritor observa todas las consecuencias de la modernidad.

[24] Una larga lista de escritores canónicos supieron ver en su fragmentación inherente un pretexto y una estructura para las nuevas formas de la narración modernista: James Joyce, los novelistas del estridentismo, John Dos Passos, Charles Baudelaire, etcétera.

[25] *Ibid.*, pp. 181-182.

> Bastaba ver aquella levita calva, por donde habían pasado las cerdas de un cepillo, y aquel hermoso pantalón con su coqueto remiendo en la rodilla, para convencerse de que aquel hombre tenía hijas. Nada más las mujeres, y las mujeres de quince años, saben cepillar de esa manera. Las señoras casadas ya no se cuidan, cuando están en la desgracia, de esas delicadezas y finuras. Incuestionablemente, ese caballero tenía hijas. ¡Pobrecitas! Probablemente le esperan en la ventana, más enamoradas que nunca, porque no habían almorzado todavía. Yo saqué mi reloj, y dije para mis adentros:
>
> —Son las cuatro de la tarde. ¡Pobrecillas! ¡Va a darles un vahído!

A partir de la apariencia de un hombre imagina las condiciones de una familia pobre. Imagina su vivienda, su falta de necesidades fundamentales, su austeridad. Aquella familia es una entidad arquetípica de las ciudades: son los apartados de las promesas de la abundancia de la modernidad urbana.

Pero el aspecto moral aparece en la digresión del narrador, un aspecto inevitable dadas las preocupaciones que motivaron a Nájera a escribir sus sermones, o sus diatribas en las que denuncia la corrupción de las mujeres y de las familias. El narrador sostiene la mirada en una mujer que la acompaña en el tranvía:

> La señora de treinta años no va indudablemente al novenario. ¿A dónde va? Con un tiempo como este nadie sale de su casa, si no es por una grave urgencia. ¿Estará enferma la mamá de esta señora? En mi opinión, esta hipótesis es falsa. La señora de treinta años no tiene madre. La iglesia de Loreto no es una casa particular ni un hospital. Allí no viven ni los sacristanes. Tenemos, pues, que recurrir a otra hipótesis. Es un hecho constante, confirmado por la experiencia, que a la puerta del templo, siempre que la señora baja del vagón, espera un coche. Si el coche fuera de ella, vendría en él desde su casa. Esto no tiene vuelta de hoja. Pertenece, por consiguiente, a otra persona. Ahora bien; ¿hay acaso alguna sociedad de seguros contra la lluvia o cosa parecida, cuyos miembros paguen coche a la puerta de todas las iglesias, para que los feligreses no se mojen?

> Claro es que no. La única explicación de estos viajes en tranvía y de estos rezos, a hora inusitada, es la existencia de un amante.[26]

¿Hacia dónde se dirige el comentario de la mujer infiel que además falta a sus deberes religiosos? ¿Qué representa el hombre con los pantalones remendados que debe sostener a una familia? En "El baño de Julia" vemos a una mujer que asume el movimiento emancipador de la modernidad, una mujer que decide detestar el matrimonio y dirigirse con independencia en materia amorosa. En "La novela del tranvía" vemos a una mujer que, en la imaginación del narrador, se escabulle de su casa para encontrarse con un hombre ilegítimo. A su vez, en "El baño de Julia" tenemos a Octavio P., un hombre cuyo vigor le asegura el éxito monetario y que puede permitirse ciertas picardías sexuales. En "La novela del tranvía" aparece el anverso de Octavio P.: un hombre que ha nacido en la miseria, y que morirá en el mismo lugar.

He aquí la contradicción descrita por los críticos del modernismo que citamos antes. He aquí la crisis espiritual a la que se enfrentaron los modernistas, el temor y la euforia que los embargó ante el quiebre de las ideologías rectoras, ante la destrucción de viejas figuras institucionales como la familia y la religión. Tomamos dos textos de Nájera y encontramos síntomas del tiempo en el que fueron escritos. Hasta aquí, hemos seguido ciertos lineamientos académicos que nos permiten emparentar la producción literaria de un autor con algunas posturas críticas que acompañan a nuestras percepciones propias. Pero este ejercicio, ¿qué nos dice de nuestra labor como críticos, como posibles analistas de textos canónicos? Más allá del despliegue de nuestras habilidades para argumentar debemos darnos cuenta que la misma academia avala la crítica y la crítica puede expandirse más allá de nuestras posibilidades argumentativas. En Manuel Gutiérrez Nájera y en el periodo

[26] *Ibid.,* p. 185.

del modernismo encontramos también un síntoma que nos compete a nosotros, a más de cien años de distancia.

El arte y el tiempo

Hemos revisado un par de narraciones breves y nos hemos acercado a un síntoma sobre el tiempo de Nájera: la contradicción inherente de los procesos modernizadores; la incertidumbre ante los sucesos, expresada mediante estados de ánimo simultáneos[27] que oscilan entre la euforia y la tristeza. Pero, ¿qué es el tiempo dentro del ejercicio crítico? Pareciera una pregunta demasiado grave. ¿Qué pasaría si dejáramos de pretender que podemos llegar a una respuesta? ¿De qué manera se vería afectada nuestra perspectiva en torno a las producciones artísticas si planteamos posibles preguntas en el centro de nuestra incipiente labor como críticos?

Abordar la vanguardia hispanoamericana desde estrategias inamovibles (Europa dicta los parámetros de una empresa artística de ruptura; los estilos se construyen a un solo registro) significa negar el significado temporal y artístico de un movimiento que en sí mismo albergó las contradicciones históricas de su momento. Eduardo Milán, poeta y ensayista, problematiza la idea de "vanguardia" como un concepto que vuelve inamovible la producción literaria de una temporalidad específica:

> Sin embargo, aunque el impulso de la vanguardia es generoso y abarcador, totalizante e integral, no oculta a menudo su ambición hegemónica: Europa es siempre, desde el enunciado mismo de la condición vanguardista, el altavoz por el cual se expanden los principios rectores de lo que, por casi treinta años, se propuso en términos estéticos como una revolución completa. La poesía hispanoamericana recibe a las vanguardias históricas como una posibilidad de liberación al igual que en Europa. Pero, también, como una po-

[27] Marshall Berman define esa simultaneidad como "ironía".

> sibilidad de afianzamiento de la promesa de libertad que Rubén Darío inaugurara con la prédica modernista, una voluntad sincrética inusitada en términos de lenguaje poético hispanoamericano que por obra del poeta nicaragüense intenta, por primera vez, comulgar con el pasado histórico cultural de América Latina —elevado a categoría mítica de igual valor que la mitología greco-latina— al mismo tiempo que con la fascinación futurista que la dinámica del progreso representa, especialmente en la atracción lumínica que a fines del siglo pasado ejerce París.[28]

Algunos de los textos más importantes de Milán giran en torno a la relación que existe entre el tiempo histórico y el tiempo de la producción estética. Más allá de basarse en el modelo dicotómico sincronía-diacronía (sumamente reductivo para el arte: acabamos de descubrir que un solo movimiento literario es demasiado dúctil como para describirlo en función de su "ismo", del lugar que ocupa en la oración), Milán plantea que la escritura pertenece a una serie de dinámicas sociales y económicas mediante las cuales se establecen nexos con espectadores de distintas épocas. Esos nexos no ocupan un lugar meramente afectivo, llegan a cumplir funciones. Los múltiples discursos de los modernistas quedaron enmarcados en las preocupaciones de Latinoamérica.

Esto es: el arte no pertenece al mundo del aire y de las ideas geniales. La idea de canon —relacionada con la liturgia religiosa— es la principal falacia que la crítica no deja de poner en crisis. A pesar de la importancia "sublime" y en apariencia inamovible de algunas obras, el tiempo siempre podrá arrojar preguntas sobre los textos casi sagrados de la literatura.

En México, a la luz de una circunstancia histórica y generacional (aquel sector de la población que transitó por la entrada del neoliberalismo, la guerra contra las drogas y la consolidación del crimen organizado como Estado mediador), ¿cómo se está leyendo al Quijote? ¿O los poemas del primer Efraín Huerta? ¿O las crónicas

[28] Eduardo Milán, *En torno a una política de la lengua*, p. 7.

teatrales de Nájera? Como ya se mencionó, el hispanismo que se ocupa del siglo XX no se plantea preguntas ni de ésta ni de ninguna otra índole con la que se busque establecer la relación evidente entre arte y sociedad. Las herramientas del análisis se mantienen en el terreno de lo estilístico, y una somera revisión a la historia de la teoría literaria puede comprobar que mantener la percepción en ese registro no es más que continuar ejerciendo la crítica impresionista, totalmente obsoleta para nuestro momento académico e histórico.

Este texto fue un primer ejercicio por construir una postura no solo de un marco teórico. Fue un primer acercamiento hacia preocupaciones y convicciones. ¿Cuál es el sitio contemporáneo de autores mexicanos que construyeron movimientos literarios y sociales? De Gutiérrez Nájera a Maples Arce, existió una percepción de la realidad. Habitaban un país que atravesaba por una serie de procesos sumamente complejos y abrumadores que intentaron comprender a través de lo creativo. Mi pregunta queda abierta: ¿cómo es que la cultura tiene que ver con la historia?

Manuel Gutiérrez Nájera ante el adulterio y el divorcio. Crónicas de una crisis moral porfiriana

Fernando A. Morales Orozco

En nuestro país el adulterio ha sido considerado un delito que debe ser castigado de manera legal desde tiempos inquisitoriales y se incluye en el Código Civil de 1870[1] —el primero de nuestra nación—. En los artículos 207 y 208 de este documento se exponen las causas por las cuales se disuelve un matrimonio y, según Manuel Mateos, "tomó del derecho Canónico las principales causas de divorcio". Es mucho más grave la falta si el adulterio fue cometido por la mujer, puesto que se incurre en la posibilidad de la *turbatio sanguinis,*[2] es decir, la confusión respecto de la paternidad

[1] Este Código Civil es un proyecto encargado por el presidente Benito Juárez a Justo Sierra Méndez (1848-1912). El primer proyecto fue presentado al Ministerio de Justicia en 1859. Dice Pablo Macedo que este proyecto fue revisado por una comisión formada por diversos personajes, entre los que figura José María Lacunza. La comisión continuó trabajando durante el régimen imperial de Maximiliano, pero sólo se publicaron los dos primeros libros del Código Civil. El resto del trabajo fue elaborado por una segunda comisión, en la que figura José María Lafragua. El trabajo se terminó en enero de 1870 y fue publicado el 8 de diciembre, previa revisión del Ministerio de Justicia e Instrucción Pública. El Código Civil entró en vigor el 1 de enero de 1871 y regía tanto al Distrito Federal como al territorio de Baja California. Este Código, dice Macedo: "había tomado por base los principios del Derecho romano, la antigua legislación española, el Código de Cerdeña […] y como fondo rector de todos estos monumentos, el Código Napoleón. Pablo Macedo, "El código de 1870. Su importancia en el derecho mexicano", en *Jurídica. Anuario del Departamento de Derecho de la Universidad Iberoamericana*. México: UIA, 1971, núm. 3, pp. 245-265.

[2] El 26 de agosto de 1834, en *El Telégrafo. Periódico oficial del gobierno de los Estados Unidos Mexicanos* aparece la columna "Variedades" de E.E.S., un texto cuyo contenido gira en torno a la libertad civil. En la columna se hace mención de la imposibilidad de conjuntar dicha libertad con la infidelidad matrimonial. "Hemos probado ya la incompatibilidad de la libertad civil con el hábito del adulterio,

de los hijos. Con todo y legislación, Manuel Mateos asegura que aún con la imposición del Código Civil de 1870, y su reforma de 1884, el matrimonio civil y el religioso es en realidad el mismo y en efecto, resulta indisoluble mientras se mantengan regidos por los mismos preceptos de la religión imperante en el país.

> Ha sido un gran triunfo de la civilización moderna que la institución del matrimonio civil sea un hecho en México, que se haya impuesto como una necesidad en la conciencia de todos, no obstante los anatemas de la Iglesia.
>
> Sin embargo, la evolución ha sido incompleta, porque si el matrimonio es un contrato, no hay razón alguna por la cual no pueda

delito que es la fuente más general de corrupción, porque teniendo su raíz en lo más interior de la vida doméstica y envenenando los primeros placeres y las primeras afecciones de la sociedad, propaga su funesto influjo a todos los demás sentimientos morales del hombre. Es imposible que donde este delito horrible se cometa, pueda, ni la felicidad privada, que nace del amor conyugal, y que hace llevaderas las penosas obligaciones de la paternidad; ni el amor de los padres a los hijos, en quienes acaso no verán sino producciones parásitas que gozan los cariños, los cuidados y los bienes que sólo se debían prodigar a los frutos legítimos de un amor correspondido; ni el amor de los hijos a los padres, en cuyo semblante encuentran el ceño de la sospecha, cuando debieran hallar las efusiones inefables de una ternura ilimitada; ni el respeto a la autoridad paternal, origen de la obediencia y del buen orden; ni en fin, las instrucciones morales, necesarias para la buena educación, porque o no se darán; y si se dan, no tendrán fuerza alguna sobre los ánimos de los jóvenes, que ven desmentidas las lecciones de virtud con el ejemplo de la corrupción. Los hijos mirarán con indiferencia una familia envilecida, las hijas anhelarán por el momento en que les sea ilícito seguir el ejemplo de sus madres: los criados imitarán en pequeño los modelos de corrupción que sus amos les presentan. Así se contamina la moral doméstica; así desparecen los afectos más puros de la vida humana, que son las fuentes de las virtudes sociales: así se propaga el influjo de un solo adulterio a una larga serie de generaciones. Y cuando la moral doméstica está corrompida, en vano esperaremos que haya virtudes públicas". *Telégrafo, El. Periódico oficial del gobierno de los Estados Unidos Mexicanos*. 26 de agosto de 1834, México: Imprenta del Águila, p. 4.

> rescindirse o disolverse por el divorcio, tomando esta palabra en su verdadero sentido, esto es, por la separación absoluta de los cónyuges capacitándolos para contraer un nuevo matrimonio con otras personas.[3]

Será hasta 1914 que Venustiano Carranza promulgue la Ley del Divorcio cuando, efectivamente, se pueda realizar la disolución del contrato matrimonial.

Corre el año de 1873, cuando Alexandre Dumas hijo lleva al *Gymnase Dramatique* —teatro de la ciudad de París— su polémica *La Femme de Claude*, obra que causó gran escándalo en la sociedad parisiense pues propone como solución al adulterio la posibilidad de que el esposo agraviado asesine a su mujer. Esta es una de las soluciones radicales que se proponen para combatir el delito de adulterio. Sin embargo, el 27 de julio de 1884 se promulgó la Ley Naquet, la cual se incluyó como parte del Código Civil francés; ésta restableció el divorcio, figura legal que se había perdido durante la monarquía de Julio. Desde 1869, Naquet intentó promover esta legislación con la publicación de su libro *Religion, proprieté, famille*, en el que intentaba demostrar que era necesario romper con estos tres pilares de la sociedad. A partir de esta publicación, en Francia se desarrolló una polémica en torno al tema. Surgen respuestas por parte de los clérigos, como la *Famille et divorce* del abad Vidieu, libro que rechaza el divorcio desde sus bases teológicas y con fundamento en la legislación bíblica. Es a este texto católico al que Aleixandre Dumas hijo, el mismo que años antes había publicado también *L'Homme-femme*[4] con los mismos argumentos

[3] Manuel Mateos Alarcón, *La evolución del derecho civil mexicano. Desde la Independencia hasta nuestros días*. México: Tipografía de la Vda. de F. Díaz de León, 1911, p. 22.

[4] *L'Homme-femme* es una contestación a un artículo escrito por Henri d'Ideville, en estos dos artículos se debate sobre el caso Dubourg, el asesinato de una mujer adúltera consumado por su marido. En el artículo de d'Ideville, publicado el 6 de julio de 1872, el periodista propone que la mejor solución habría sido la del perdón

a favor del asesinato por honor, responderá en 1880 con el texto *La question du divorce*. En este, arremete contra la religión católica que considera el vínculo del matrimonio como establecido por Dios y que cualquier falta dentro del mismo deberá ser perdonada tal como se ordena en la ley de Jesucristo.

> Voilà tout ce que vous répondrez, tout ce que vous pourrez répondre à cet époux malhereux. Il aura beau souffrir et se plaindre, vous compartirez peut-être, mais vous vous en laverez les mains ni plus ni moins que Pilate; après quoi, vous le saluerez avec quelques bonnes paroles d'exhortation et d'encouragemente, vous irez confesser une autre jeune fille, et tout será dit.[5]

Dumas apoya la propuesta de Naquet y aplaude que, entre las causales de divorcio, el adulterio sea considerado por igual, tanto si es la esposa la que denuncia, como si lo fuera el esposo; esto debido a que en anteriores legislaciones, la ley exigía que para que pudiese ser catalogado como adúltero el marido debía instalar a la concubina en la casa familiar. "Cette distinction entre l'adultère de la femme et celui du mari créait, au préjudice de la femme, une inégalité que rien ne justifie. M. Naquet l'a supprimée dans son projet de loi".[6] Tanto en Francia como en México estas publicaciones sirvieron si no como el motivo principal, sí como aliciente para la permisión del divorcio como figura en el código Civil de ambos países. Finalmente, en 1884, se aprobó la ley del divorcio y se adhirió al Código Civil francés.

de la esposa. Sobre los argumentos en los que se basa Dumas para defender el honor del marido agraviado, puede leerse "Les arguties d'un moraliste: *La femme de Claude* d'Aleixandre Dumas-fils" de Catherine Huet-Brichard, publicado en *Fabula. La recherche en littérature* en octubre del 2010. Disponible en http://www.fabula.org/colloques/document1296.php. *L'Homme-femme* apareció traducido al español en el diario *El Federalista*. Edición Literaria, entre las páginas 173 y 176, el 28 de septiembre de 1873, según las notas de Belem Clark al texto de Gutiérrez Nájera.

[5] Aleixandre Dumas, *La question du divorce*, ed. Calman Levy, París: Librairie Nouvelle, 1880, p. 368.

[6] *op. cit.,* p. 7.

> La ley Naquet solo admitió el divorcio-sanción; no tomó en cuenta como causas de divorcio más que las culpas graves cometidas por uno de los cónyuges, por lo que no bastaba para obtenerlo establecer la imposibilidad de continuar la vida conyugal, sino que debían probarse dichas culpas para que el divorcio pudiese recaer como un castigo sobre el cónyuge culpable. Y estas causas determinadas eran dos perentorias: el adulterio y la condena a una pena aflictiva e infamante; y otra facultativa: los excesos, sevicias e injurias graves.[7]

En México, y como será demostrado a continuación, la discusión del Código Civil francés repercutió en la sociedad letrada y legislativa de la capital. El primer Código Penal del Distrito Federal de 1871 tipifica el delito de adulterio dentro de las faltas contra el orden de las familias, la moral pública o las buenas costumbres y lo incluye en el artículo 616 que a la sazón reza:

> La pena de adulterio cometido por el hombre libre y mujer casada es dos años de prisión y multa de segunda clase, pero no se castigará al primero sino cuando delinca conociendo el estado de la segunda. El adulterio del hombre casado y de mujer libre se castigará con un año de prisión, si el delito se cometiere fuera del domicilio conyugal, si se comete en este, se impondrá dos años de prisión. En ambos casos se necesita para castigar a la mujer, conocer el estado civil.[8]

[7] Ma. Ángeles Félix Ballesta, *Regulación del divorcio en el derecho francés*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 1988, p. 11.

[8] Antes de este código, no existe una legislación propia en el campo de lo penal. La vida social mexicana se rige por las leyes expedidas en la Constitución de 1857, la cual no hace mención alguna de los delitos de adulterio o del contrato de divorcio. Estos delitos se castigan, entonces, de acuerdo con las normas heredadas de la vida colonial novohispana. Las denuncias por el delito de adulterio son mínimas en relación con otros delitos. Por mencionar algunos ejemplos, la *Gaceta del Gobierno Supremo de México* del 14 de agosto de 1823, señala que durante el primer semestre del año se levantó queja "contra Martín Diego y María Candelaria González, por adulterio y otros excesos. Dio principio en 8 de mayo de este año, y se pusieron en libertad, remitidos a sus consortes". En total son siete los acusados que llegaron a prisión por este delito hasta ese año, producto de acusaciones de años

Este código penal estuvo vigente hasta el año de 1929. Resulta interesante que en cualquier caso es la mujer quien recibe en mayor grado el peso del castigo. Como ya se había mencionado, esto responde a la agravante de la ilegitimidad de los hijos en el matrimonio. La infidelidad masculina está permitida en este código, por lo cual resulta tan importante la influencia que tiene la ley Naquet del Código Civil francés en la opinión pública de los mexicanos.[9] Luego, en 1874, por conducto de la "Ley Reglamentaria de 1874", la indisolubilidad del vínculo matrimonial se elevó a rango de constitucional, motivo por el cual cualquier intento de reforma debía pasar por las Comisiones de Justicia y de Gobernación así como por la Comisión de Puntos Constitucionales, lo cual dificultó el proceso de reforma, como se verá a continuación.

El 20 de abril de 1883 Rafael Herrera presentó ante la Cámara de Diputados una iniciativa para conceder el divorcio en caso de adulterio bajo el título de "Iniciativa de reforma al artículo 159

anteriores. *Gaceta del Gobierno Supremo de México*, 14 de agosto de 1823, Tomo II. Núm. 23, México: Imprenta del Supremo Gobierno en Palacio. Para el primer trimestre de 1833, son tres las denuncias expuestas por *El Telégrafo* (publicado el 8 de agosto de 1833): contra Dionisio Pérez, que entró a la cárcel el 23 de julio de 1833 por adulterio y que fue puesto en libertad por falta de justificación, y contra María Dolores Alcocer y María de la Luz Figueroa, quienes, seguramente no tuvieron mejor suerte, ya que "se consignaron al Sr. Comandante general por ser aforados sus maridos" *Telégrafo*, 8 de agosto de 1833, pp. 2-3.

[9] Un ejemplo de la oposición y la defensa de los valores morales católicos se puede encontrar en el artículo de Constantino Gil publicado en *La Patria* el 10 de agosto de 1882. Este se funda en la reciente aprobación de la ley Naquet y del hecho de que entre los legisladores mexicanos ya se conoce la noticia y se comienza a pensar en introducir el divorcio en el Código Civil mexicano. Para Gil la introducción del divorcio en México sería igual a minar la moral imperante y la sociedad "demasiado minada por mil y mil inmorales teorías. […] La indisolubilidad del matrimonio es a la faz de todas las naciones cultas una garantía social; la libertad del divorcio no puede ser la felicidad ni la virtud". Constantino Gil "Cuestiones sociales", en *La Patria*, México, 10 de agosto de 1882, año 6, núm. 1567, pp. 1-2.

de Código Civil".[10] Herrera basó todo su proyecto en las enseñanzas del Evangelio y proponía en el mismo que, en caso de que el adúltero deseara contraer matrimonio nuevamente, lo pudiera hacer sólo con quien había llevado a cabo el pecado. La propuesta de Herrera no fructificó completamente, pero en la publicación del nuevo Código, que se llevaría a cabo el año de 1884, se introdujo como causales de divorcio:

> […] el hecho de que la mujer dé a luz durante el matrimonio un hijo concebido antes de celebrarse el contrato, y que es declarado judicialmente ilegítimo; el abandono del domicilio conyugal por más de un año; la negativa de uno de los cónyuges a ministrar alimentos al otro conforme a la ley; los vicios incorregibles de juego o embriaguez; la enfermedad crónica e incurable, que sea contagiosa o hereditaria, anterior a la celebración del matrimonio y de que no haya tenido conocimiento el otro cónyuge, la infracción de las capitulaciones matrimoniales y el mutuo consentimiento.[11]

[10] "Precisamente la segunda iniciativa de reforma en 1883 fue desechada porque su promotor olvidó presentarla ante la Comisión de Puntos Constitucionales. No obstante, esta propuesta del diputado Herrera fue la mejor elaborada e históricamente formulada. La difusión pública de esta iniciativa provocó un amplio debate entre la élite cultural de México. El escritor José Tomás de Cuéllar insistió sobre la 'inmoralidad' de esta iniciativa y se dedicó a censurarla en su novela *El divorcio*, que publicó en el *Diario del Hogar* entre agosto de 1883 y febrero de 1884. Dicha novela trata de una joven de clase media, caprichosa y malcriada que, debido a una mala elección, casó con un joven del cual se divorció al poco tiempo y, a raíz de esa separación, la pobre muchacha sufrió una serie de calamidades que culminaron en su aniquilamiento como consecuencia de la prostitución". Ana Lidia García Peña, *El fracaso del amor. Género e individualismo en el siglo XIX mexicano*, México: El Colegio de México-Universidad Autónoma del Estado de México, 2006, p. 114. Por alguna razón, Cuéllar no terminó su novela, por lo cual me parece que la afirmación de García puede ser discutida en otro momento.

[11] Macedo, *op. cit.*, p. 21.

Las discusiones sobre divorcio y adulterio no sólo se desarrollaron en la legislación o en la esfera política,[12] sino también en los periódicos.[13] A través del periodismo las distintas facciones ideológicas en México lograron expresar su pensamiento. En este caso, me interesa rescatar las reflexiones de uno de los cronistas más importantes de fin de siglo XIX: una serie de crónicas que discuten el tema del divorcio y el adulterio, y que toman como punto de partida el teatro representado en la ciudad de México a partir de 1882, punto que sirve como pretexto para demostrar la crisis moral en la que se vio inmersa la esfera letrada mexicana finisecular ante un tema como el que nos atañe.

[12] "En general destacaron dos posiciones, en favor o en contra de legislar el divorcio vincular. No se debe entender esta dualidad como una simple oposición de liberales y conservadores, o entre científicos y jacobinos, ya que la composición política tanto de los opositores como de los defensores fue muy diversa. Entre los defensores del divorcio vincular se encontraban liberales puros como Ignacio Ramírez, Guillermo Prieto, Benito Juárez y Juan Antonio Mateos, así como todo el grupo de redacción del periódico *El siglo XIX*, pero también se encontraban hombres mucho más conservadores, que en el futuro integrarían el grupo de los Científicos, como José Ives Limantour, Joaquín Casasús y Manuel Dublán. Por su parte, entre los opositores del divorcio vincular estaban no sólo la prensa religiosa, como *El Tiempo* y *La Voz de México*, sino también periódicos laicos como *El Diario del Hogar* o *El Monitor Republicano*, así como famosos costumbristas como José Tomás de Cuéllar, Facundo, conservadores de la talla de Joaquín Bribiesca, grandes polemistas y críticos de la sociedad liberal como Francisco Bulnes y el propio Porfirio Díaz" García Peña, *op. cit.,* p. 113.

[13] "El rechazo al divorcio vincular en México provocó un largo debate que por medio de decretos, iniciativas parlamentarias y polémicas periodísticas y literarias dominó durante la segunda mitad del siglo XIX. Por más de 60 años se formó una corriente de liberales que trataron de convertir en realidad esa acariciada aspiración del laicismo decimonónico. Incluso decían que mientras no se aceptara el divorcio vincular en la legislación civil la obra de la reforma no estaría completa. La polémica estuvo abierta y todas las corrientes, como conservadores, liberales puros y moderados, anarquistas, positivistas, religiosos, anticlericales, incluso panegiristas y opositores de los diversos gobiernos, tuvieron algo que decir en torno a la materia." García Peña, *op. cit.* P. 111.

Manuel Gutiérrez Nájera, columnista de publicaciones científicas y liberales, escribió una serie de artículos sobre cierta obra de teatro llamada *Divorçons,*[14] la cual fue escrita por Victorien Sardou y que fue presentada en el Gran Teatro Nacional de la ciudad de México el 7 de febrero de 1882. El argumento de esta obra de teatro puede leerse en el primero de estos artículos, aparecido en las "Crónicas color de rosa" del periódico *La Libertad*[15] el 12 de febrero de 1882, la línea sobre la que se sostiene la acción es la siguiente: Cyprienne desea divorciarse de su esposo, des Prunelles, para casarse con su amante en turno. Nájera discurre sobre la moral de esta pieza teatral que enseña a los maridos a comportarse como amantes para poder mantener la felicidad de su matrimonio.

> La moral de la pieza viene siendo la siguiente: el divorcio es nulo, porque lo agradable para la mujer es engañar a su marido y para el hombre, tener una mujer por cuenta ajena. El divorcio suprime las citas en lugares excéntricos, las escapatorias, las personas echadas, el misterio. El divorcio, entonces, es bueno para los amantes. No,

[14] "Comedia en tres actos de Victorien Sardou, representada con el mayor suceso en los principales teatros de Europa, y cerca de 400 veces en el Teatro del Palais-Royal, París", según aparece en la cartelera publicada el 5 de febrero de 1882 en *Le Trait d'Union,* p. 3.

[15] "En 1878, una nueva generación de intelectuales encabezada por Justo Sierra lanzó el periódico *La Libertad*, que se definía como liberal conservador. Se plantean allí los principios de la política científica y positivista, encaminada a la justificación de la concentración y centralización del poder en el ejecutivo". Nora Pérez Rayón, "La prensa liberal en la segunda mitad del siglo XIX", en Belem Clark y Elisa Speckman, *La república de las letras. Asomos a la cultura escrita del México decimonónico. Vol. II. Publicaciones periódicas y otros impresos*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2005, p. 156. Resulta muy interesante que en un periódico científico aparezcan este tipo de notas que abiertamente censuran con base en principios morales y no empíricos. Este es un verdadero ejemplo del choque entre la religión tan arraigada en las costumbres mexicanas, las enseñanzas morales producidas por la misma y el intento de trasplantar un sistema positivo que le dé progreso a la sociedad porfirista.

> porque los maridos divorciados se reconciliarán con sus mujeres… siempre que quieran convertirse en sus amantes.[16]

Una semana más tarde, en *El Nacional*, publica la continuación de su crítica moral. El 18 de febrero aparece "A propósito de la moral de *Divorçons*". En este artículo incluye también una serie de reflexiones sobre el carácter de la mujer francesa y sus diferencias con las mexicanas; esto, atribuido al hecho de que la obra de teatro de Sardou no debería ser representada para el público femenino, el cual, desgraciadamente, acudió al Teatro Nacional, pues —explica el Duque Job— es costumbre familiar mexicana que todos asistan al teatro. Verdaderamente novedoso es leer a quien ha sido catalogado como el principal promotor del afrancesamiento en México, en una crónica que nos lo presenta como un conservador y moralista castizo en cuanto al tema del divorcio y la moral que debe regir de la vida en pareja.

> La mujer [francesa] empieza a conocer la vida cuando se casa. Entonces va a casi todos los teatros; arruina a su marido con las cuentas de la modista, y a sus amigos con las cuentas del joyero. Aquí pasa lo contrario. La mujer mexicana, desde que se casa, renuncia al mundo y a sus pompas, se oculta en el hogar, cría y educa a sus hijos, no teje como Penélope esa tela que no se acaba nunca, pero teje otra tela que no se halla ni en las leyendas orientales: la felicidad. La mujer mexicana es la mujer por excelencia del hogar.[17]

[16] MGN "Divorçons", en *Obras IV. Crónicas y artículos sobre teatro II. (1881-1882)*, introd., y notas, Yolanda Bache, ed., Yolanda Bache y Ana Elena Díaz Alejo, México: Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 271-281.

[17] MGN, "A propósito de la moral de Divorçons", en *Obras IV. Crónicas y artículos sobre teatro II. (1881-1882)*, introd., y notas, Yolanda Bache, ed., Yolanda Bache y Ana Elena Díaz Alejo, México: Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 288-290.

Luego, en un artículo titulado "La mujer francesa" publicado en *El Nacional* entre el 2 y el 4 de marzo de 1882[18] contesta una carta enviada por un redactor del *Trait d'Union*[19] de nombre Régagnon. La crítica de este corresponsal versa sobre la falta en la que incurre el Duque Job al calumniar a las mujeres francesas. Nájera arremete contra esta acusación, y especifica que no puede referirse más que a las mujeres parisinas, aquellas que pasan sus días y noches en los grandes salones. La argumentación del duque Job resulta muy interesante puesto que se fundamenta sobre el conocimiento de la sociedad parisiense obtenido a través de las lecturas de novelistas y dramaturgos. "No se da entera fe a las afirmaciones aisladas de cada uno de ellos, pero, reuniéndolas y comparándolas, se deduce, por medio del criterio sano, la verdad, [por ello, para su crítica moral] ocurrí a los observadores y a los moralistas".[20] Para Gutiérrez Nájera existe una distancia entre la sociedad parisina y la mexicana —otra vez es necesario recalcar que en París también se debate la cuestión del divorcio— y considera que la polémica que

[18] MGN, "La mujer francesa", en *Obras IX. Periodismo y Literatura. Artículos y Ensayos (1877-1894)*, ed. Ana Elena Díaz Alejo, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2002, pp. 122-133.

[19] *Le Trait d' Union. Journal Universel* tenía como director propietario a Isidore Berthier durante el año de 1882. La redacción del mismo se ubicaba en la calle de San Juan de Letrán. J.L. Régagnon, según aparece en la publicación, es el redactor responsable de todos los artículos no firmados. Los días 2 y 4 de febrero de 1882 aparece en este periódico el reportaje "A propos du divorce", desgraciadamente la copia del periódico que se encuentra en la Hemeroteca Nacional está manchada y no se distingue si el reportaje está firmado o no. La postura del redactor gira en torno al maltrato que sufren las mujeres a manos de los maridos celosos, producto de la falsa idea religiosa de la tentación de Eva y el consecuente trato de éstas al haber sido catalogadas como seductoras y pecaminosas. Este es el motivo por el cual es fácil repudiar a una mujer en cualquier sociedad (como expone a lo largo de todo el escrito) y finiquitar el divorcio. "Enfin, la contemplation de l'infortune générale des femmes embrasse tous les temps comme tous les lieux. De toutes parts, ce n'est qu'injustice envers leurs personnes et cavers leurs droits." p. 2.

[20] MGN, *op. cit*. p 125-126.

intenta desatar Régagnon es completamente ociosa, pues los mismos escritores franceses —los moralistas que revisó— son quienes critican la moral de las mujeres en la Ciudad Luz. Pelletan, por citar un ejemplo, sostiene que París está llena de "Bovarys" dominadas por los sentidos, "dominadas por la doble influencia de la histeria física y de la plétora moral".[21] El adulterio, para Michelet es una cuestión inherente al matrimonio; que no avergüenza ni a los amantes ni a los maridos y que su única razón de ser es librarse del fastidio. Por el contrario, dice el Duque Job: "Aquí las mujeres que engañan son señaladas con el dedo, como si tuvieran su aviso en la cuarta plana de los diarios. […] no hay demandas de divorcios, ni maridos que maten, ni mujeres que deshonren. Aquí tal vez pecamos por un exceso de virtud […] no espere usted [dice a Régagnon] que continúe ocupándome de un asunto que no produce ni cien pesos".[22] El tema del adulterio en el teatro le da a Gutiérrez Nájera tela para otro artículo más, el correspondiente a la reseña de *Los guantes del cochero*, de Javier Santero y van Baumberghen, comedia presentada el 12 de abril del mismo año en el Teatro Principal. El tema es el mismo que en la obra de Sardou, con la novedad de que el adúltero es el marido y la mujer burlada decide transformarse en la amante para recuperarlo —cierta metamorfosis— de la que el Duque Job sólo alcanza a decir: "la esposa ofendida por un necio o por un infame debe dejar que su marido vuelva a ella por la fuerza invencible de las cosas, y si no vuelve, ¡peor para él!".[23]

De regreso ante la polémica iniciativa sobre el divorcio propuesta por Rafael Herrera en el año de 1883, es una vez más el

[21] *Op. cit.*, p. 131.

[22] *Op. cit.*, p. 132.

[23] Aún con el carácter moralista que ha permeado en todos estos artículos, Gutiérrez Nájera también hace referencia a otro drama, *La cruz del matrimonio*, de Luis de Eguílaz, estrenada en Madrid en 1861. En esta obra, la mujer engañada se resigna a perder a su esposo. Para el Duque, esta tampoco es la postura que debe adoptar una mujer ante el adulterio. A Nájera no le interesa en lo más mínimo promover el estoicismo propio de la moral católica.

Duque Job quien comenta los sucesos antes de que lleguen a las Cámaras para su votación. La batalla —dice Junius (firma con este pseudónimo)— se da entre los jurisconsultos ancianos, que se pierden en la metáfora inconsistente, y los jóvenes, que defienden arrebatadamente. El Duque Job anota la falta que comete el universo de la legislación, pues ninguna de las dos facciones ha tomado en cuenta la sociedad para la cual emiten leyes.

> Lo importante y trascendental es decidir si en el momento histórico en que estamos y en el medio social en que vivimos, puede ser oportuno y eficaz el establecimiento del divorcio [y dice luego, en un arrebato científico que] hay que atender al carácter de la raza, a su temperamento mismo y a sus hábitos. [...] Nada más inadecuado ni más exótico que el divorcio entre nosotros. No lo exige nuestro estado social ni se compadece con las doctrinas y tendencias de los más. Esta es una sociedad que no descansa todavía en sólidas bases; que está constituyéndose y que requiere lazos vigorosos que impidan su desagregación y la unifiquen.[24]

Unos meses más tarde, el 31 de agosto de 1883, otra vez en "Cartas a Junius" del periódico *La Libertad,* contesta la supuesta carta de un atribulado miembro de jurado que debe condenar por homicidio a un hombre que asesinó al amante de su esposa.[25] El tratamiento del tema se vuelve complicado porque: "Trátase —me

[24] MGN, "la cuestión del divorcio", en *Obras XIV. Meditaciones morales (1876-1894)*, ed. Belem Clark de Lara, México: Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 153-156.

[25] MGN, "Las tribulaciones de un jurado", en *Obras XIV. Meditaciones morales (1876-1894)*, ed. Belem Clark de Lara, México: Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 105-109 y en "Cartas a Junius", en *La Libertad*, México, 31 de agosto de 1883, p. 2. "Las tribulaciones de un jurado" apareció originalmente en "Crónica humorística. Memorias de un vago", en *El Cronista de México* el 10 de septiembre de 1881, según explica Belem Clark en su edición de *Obras XIV*. El texto original no contiene el tan crítico final del que aquí se hace referencia, lo cual es muy importante, pues denota un cambio en el pensamiento del Duque Job durante

dice— de juzgar a un marido más o menos ultrajado", que poniendo en práctica las doctrinas de Alejandro Dumas (hijo), hirió de muerte al amante de su esposa. Pero es el caso, que arrastrado por un invencible amor, o por un generoso arranque digno de un caballero errante, *declara el heridor que su señora es inocente*" (las cursivas son mías). Ante este crimen, la única defensa posible sería

la del honor, dice el jurado, pero al mismo tiempo duda porque es católico, pero también marido. Desde la primera postura existe una contradicción, pues los mandamientos de la Ley de Moisés —sobre los cuales también se funda la legislación canónica— observan que está prohibido tanto el asesinato como el adulterio. Por otro lado, la consigna del cristianismo es amar al prójimo. A esta contradicción, quien escribe añade que también piensa como esposo, lo cual lo obliga a reconocer que el asesino actuó en defensa de lo que le pertenece, su esposa. Finalmente, este jurado inserta en su disquisición otros elementos que vuelven aún más complicada la toma de decisión: "mi juicio, pues, está bajo la influencia de los medios en que vivo. La conciencia que me he formado como individuo social me prescribe imperiosamente la absolución del reo. Mi conciencia de jurado me pide a grandes voces que lo condene. ¿Qué hago?".[26]

La crisis que vive la sociedad mexicana ante el tema está plasmada desde todos los ángulos en esta columna najeriana. Como se ha visto hasta este momento el divorcio y el adulterio son temas que están marcando la opinión pública en la capital del país. Y además de ello, la pluma del Duque Job es capaz de reflejar las contradicciones que la "modernidad porfirista" está produciendo en la tradicional sociedad católica que impera en México. Como se ha dicho, la pena por incurrir en el delito de adulterio es poco severa para los cánones de honor que pretenden regir a esta comunidad. No es gratuito que la última reflexión del supuesto jurado

los dos años en que se dedicó a polemizar sobre el tema del adulterio. En este caso me remito a trabajar con la segunda versión de la columna.

[26] "Las tribulaciones", p. 2.

verse sobre este tema: "la sociedad castiga el adulterio con la misma pena que impone a los *pick-pockets*, robadores de pañuelos y de relojes, trueca al villano que ha asaltado una casa cobarde y deslealmente en un héroe galante y novelesco que lleva al cinto la espada de Romeo, y entre los labios la sonrisa de don Juan; y a mí, la víctima, el robado, me arroja a la cara el lodo de la calle, se mofa de mis lágrimas y hace escarnio de mis penas".[27] Se pone en duda para quién es el castigo más duro, para el amante que deshonra o para el marido deshonrado —tal como lo propondrá después Federico Gamboa al final de su novela *Apariencias*—. Tan difícil es decidir cómo votar en el proceso de juicio que este supuesto jurado le pide ayuda a un letrado y conocedor. La desgracia más grande surge con la respuesta de Gutiérrez Nájera que, con un año de diferencia entre su columna "La mujer francesa" y esta respuesta a las "cartas a Junius" ha trocado su visión de la sociedad moral mexicana y sólo se limita a responder "[Decida] Como usted quiera".

La suerte está echada, el adulterio es ya un tema sobre el que se puede opinar desde todas las ópticas posibles. Es sonado el caso del adulterio cometido por los amantes Luz Lesma y Antonio Ramírez. Como en el caso comentado por Nájera, el marido agraviado, Joaquín Morales, cometió uxoricidio. El juicio posterior es seguido por varios periódicos; en *La Libertad*, el 11 de julio de 1884 aparece recogido el testimonio de la cocinera de los Morales. De esta nota aparecida en primera plana, puede apreciarse la descripción de esta mujer (bastante apegada a los principios científicos de la composición social y el lugar que cada habitante de la ciudad ocupa entre las clases), así como la educación y el comportamiento de esta empleada doméstica, elementos que sirven para crear una sensación de morbo que atraiga lectores al relato:

> Esa criada, esa cocinera, es el tipo más caracterizado del pueblo bajo, soez y ordinario: lo desenvuelto de sus modales, lo disparatado

[27] *Ibidem.*

y enérgico de su lenguaje, y la total falta de respeto ante el jurado, fueron motivos de sobra para que se prestase por el público grandísima atención a lo que declaraba.[28]

Para Enjolras,[29] el autor de la nota, la cuestión principal del caso gira en torno a la absolución del jurado del cargo de homicidio perpetrado por Joaquín Morales. La agresión del adulterio, para nuestro escritor, debe ser inminente y alevosa para que se pueda pensar en que el marido agraviado actuó en defensa de su honra al cometer el crimen, sin embargo, la cocinera declaró que Morales conocía de mucho tiempo atrás los actos inmorales perpetrados por Lesma y Ramírez; además de contar con el hecho de que Morales presentó una demanda de divorcio seis meses antes del asesinato, convencido de la infidelidad de su esposa. Enjolras termina su nota con una pregunta retórica que critica el fundamento del asesinato para limpiar la honra del marido agraviado, así como la absolución del jurado en el tribunal de la ciudad de México: ante todas estas pruebas desahogadas "¿puede decirse que la agresión a la honra era actual, inminente y violenta?".[30]

¿Y Dumas? La famosa polémica empezada por la publicación de *L'homme femme*, iniciada más de diez años antes, finalmente queda comentada por el mismo autor de *La dame aux Camelies*. En Niza, en el año de 1892, *monsieur* Deacon disparó contra el amante de su mujer y fue condenado a sólo un año de prisión por el crimen cometido. Al calor del juicio, un periodista tuvo la ocurrencia de preguntarle a Dumas su opinión respecto del caso. La respuesta de Dumas fue traducida y publicada el 21 de junio

[28] José María Gamboa, "Enjolras", "Ecos de los tribunales" en *La Libertad*, México D.F., 11 de julio de 1884, p. 1.

[29] Pseudónimo de José María Gamboa (1856-1911). Abogado y diplomático; fue subsecretario de la Secretaría de Relaciones Exteriores. Publicó varios artículos en *La Libertad* entre 1883 y 1884, según el *Diccionario de seudónimos, anagramas, iniciales y otros alias* de María del Carmen Ruíz Castañeda.

[30] Gamboa, *ibídem*.

de 1892 en *El Partido Liberal*. La respuesta del escritor francés es simple: "Mi conclusión implacable ha sido mal entendida, porque se han leído mal las premisas. [...] un ¡mátala!, casi equivalía decir ¡nunca la matarás!".[31] Dumas se justifica diciendo que al momento de escribir el folleto en cuestión pedía al hombre ultrajado estar libre de pecado, como lo marca la misma religión y la palabra de Jesucristo en el caso de la mujer adúltera. Sólo quien estuviera limpio de culpas podría matar a la esposa pecadora. Aun cuando la autodefensa de Dumas resulta bastante forzada, el ensayista y dramaturgo sí critica fuertemente el poco alcance que ha tenido la ley del divorcio en Francia para erradicar los asesinatos por honor. Dumas sostiene que no importa cuántas leyes de divorcio sean aprobadas mientras el pensamiento de la sociedad en torno al honor y la posibilidad de limpiarlo con sangre no sea quitado de una vez por todas de la mentalidad de los hombres. Culpa de ello a la religión y a las convicciones conservadoras que reaccionan contra el cambio de las costumbres. Dumas advierte que una sentencia tan leve como la del jurado sobre Deacon es abrir la puerta a todo aquel que desee asesinar a su mujer o al amante de la misma. Es necesario entender entonces que para evitar estos arrebatos se había promovido la ley de divorcio diez años antes en París y que, por lo tanto, el impulso homicida además de ser inútil resultaba criminal. El tema del adulterio tiene, pues, la necesidad de ser discutido junto con la imposibilidad de juzgar a quien mata por recuperar su honor.

Finalmente, para terminar con las notas periodísticas, la última incursión en el tema se debe nuevamente al Duque Job que publica el 12 de noviembre de 1894 "Hablemos de divorcio" en *El Reproductor*, diario de Orizaba. Tal parece que a Gutiérrez Nájera el tema ya le queda chico, pues en sus páginas veracruzanas sólo se dedica a confrontar las distintas posturas de quienes atacan y de quienes defienden el divorcio y su inclusión en la legislación civil.

[31] "Una carta de Dumas", en *El Partido Liberal*, México D.F., 21 de junio de 1892, p. 2.

Sin embargo, con un gran dejo de ironía, el final de este artículo es completamente chusco, que no por ello deja de ofrecer el reflejo perfecto del pensamiento del más moderno de los periodistas mexicanos del XIX. Una vez que termina de recorrer los argumentos de sendos partidos, el Duque Job termina con esta reflexión, completamente desarraigada de aquella concepción moralizante presente en sus artículos de 1882. "¿Quién tiene razón? ¿De qué manera puede reglamentarse bien el cambio? *Yo opino que las mujeres bonitas deben divorciarse. El monopolio está prohibido*".[32]

Como se ha visto, el adulterio, el divorcio y la legislación en torno a estos temas ha sido un componente importante en el desarrollo de la moral social de la segunda mitad del siglo XIX. Como hemos visto también, el adulterio y la prostitución son temas que se relacionan en vista de que, dicen los periodistas y los legisladores, el único camino que puede tomar una mujer deshonrada por el pecado nefando es el de caer en las casas públicas. No es extraño, entonces, que quien desease ser un cronista de la modernidad tomara como tema de algunos de sus escritos literarios la prostitución y el adulterio (como lo veremos en *Por donde se sube al cielo, Aventuras de Manon* y *Juan el organista)*, temáticas que son discutidas en las cámaras legislativas, y que marcan la crisis moral que también tuvo su trinchera en la prensa y en la literatura mexicana de fin de siglo XIX.

[32] MGN, "Hablemos del divorcio", en *Obras XIV. Meditaciones morales (1876-1894)*, ed. Belem Clark de Lara, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2007, pp. 339-342.

La construcción de las relaciones amorosas: un acercamiento formal a la novela *Los fuereños*

Alan Israel Jiménez Pérez

El siglo XIX es el siglo de las revueltas en México: en su primera década se gestan los movimientos independentistas que triunfan sólo hasta once años después; luchas internas y vacíos de poder darán lugar a las intervenciones francesa y estadounidense; enfrentamientos entre liberales y conservadores enfrascarán al país en una guerra civil que se extenderá por tres años; la debilidad de las instituciones permitirá que un presidente gobierne durante catorce años, el cual será sucedido por otro gobierno personalista por poco más de treinta años. Estas condiciones impidieron que nuestro país tuviera un periodo de paz sostenida durante más de cincuenta años y que sólo tras la ejecución de Maximiliano —en 1867— el país dejara atrás las armas.[1] Pueden preverse las consecuencias sociales y económicas que este largo periodo belicoso tuvo en México.

A este contexto de gran dinamismo social correspondió un no menos activo panorama literario. Por una parte, en el horizonte internacional la novela se consolida como "un género que, de inicio, buscó tomar nota de la realidad y, con frecuencia, convertirse en el medio idóneo para representarla o buscando formas alternas para corregirla".[2] Pérez Galdós, Dostoievski, Tolstoi, Dickens y los franceses —de gran influencia en la literatura mexicana de la época— Balzac, Flaubert y los dos Dumas dan cuenta de la importancia de la novela en ese periodo. Por otra parte, en México, Altamirano,

[1] Íñigo Fernández, *Historia de México*. 2ª ed. México, Pearson Educación, 2004, *passim*.

[2] Carlos Íllades y Adriana Sandoval, *Espacio social y representación literaria en el siglo XIX*. México, UAM/Plaza y Valdés, 2000. p. 158.

Payno y Riva Palacio dibujaron en sus novelas la realidad mexicana y a sus protagonistas. Gamboa, Rebolledo, Leduc y Cuéllar, entre otros, exploraron un género que si bien no es nuevo, sí cuenta con características propias que la conforman como "una modalidad narrativa que se rige por ciertos criterios de construcción textual y discursiva: la novela corta.[3]

Como en gran parte de su producción literaria, en *Los fuereños*, Cuéllar refleja su convicción de la "necesidad apremiante de una 'educación moral' y de la conformación de un sentimiento nacionalista".[4] En ella, Cuéllar explora diferentes tipos de relaciones que entremezclan el amor, el deseo y el erotismo. Es propósito de este ensayo explorar estas relaciones y analizar su construcción desde una perspectiva formal. Dado que el formalismo ruso devino en una amplia variedad metodológica, conviene prevenir que este ensayo se ciñe —y, al mismo tiempo, aprovecha las libertades correspondientes— al programa teórico común a todos los formalistas: apartarse del *qué* dice el escritor para centrarse en *cómo* lo dice.[5] El ensayo también se suscribe a la teoría literaria de Frye por lo que respecta a la eliminación de todo juicio de valor.[6]

Antes de comenzar el análisis de las relaciones es preciso definir lo que se entenderá por este concepto. En términos generales, y para el propósito de este ensayo, se entiende por *relación* a un tipo particular de trato entre dos personas cuyo objeto difiere del de la amistad y el parentesco. En la novela de Cuéllar son exhibidos cuatro

[3] Anadeli Bencomo y Cecilia Eudave, "La novela corta mexicana: relato antiépico y subjetividades anómalas", en *En breve. La novela corta en México* [en línea]. México, Universidad de Guadalajara, 2014. <http://lanovelacorta.com/novelas/enBreve/>. [Consulta: 29 de noviembre, 2015.]

[4] Blanca Estela Treviño García, "Hacia una estética del travestismo en *Baile y cochino* de José Tomás de Cuéllar", en *Tema y variaciones de literatura*, núm. 5. México, 1995, p. 84.

[5] Peter Steiner, *El formalismo ruso. Una metapoética.* Madrid, Akal, 2001. p. 38.

[6] Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*. México, Ediciones Coyoacán, 1994. p. 12.

tipos de relaciones, todos ellos con características diferentes pero cuyo núcleo sexual es innegable. Trinidad y Candelaria son presentados como una relación matrimonial estable; Gumesindo y Luisa ilustran uno de los tipos de relaciones moralmente condenables —la prostitución—; no más aceptable desde la moral de aquella época resulta la relación entre Clara y Manuelito; Lupe y Carlos, finalmente, ejemplifican las relaciones basadas en compromisos cuyo futuro es anémico y que surgen como apéndice de otra relación. De acuerdo con la clasificación de relaciones según su función que sugiere Foucault, la relación Trinidad-Candelaria ejemplifica un dispositivo de alianza —fijación de parentesco y finalidad de reproducción— en tanto que el resto de las relaciones son dispositivos de sexualidad —el placer como propósito.[7]

Indagar los rasgos individuales de los personajes que conforman a cada relación resulta esencial en cualquier análisis. ¿Qué características de la pareja Trinidad-Candelaria permiten identificar el tipo de relación que sostienen? Las descripciones de sus rasgos físicos son insuficientes para establecer cualquier juicio, por lo que un examen de sus caracteres y personalidad es necesario. Se sabe que ambos son originarios de alguna provincia y que poco conocen de la ciudad y su incipiente cosmopolitismo. Trinidad apenas conoce algo más del mundo moderno que su mujer, lo que se evidencia de manera indirecta en las ocasiones en que es Candelaria quien mayor asombro presenta ante el ferrocarril, la luz eléctrica y el menú de la fonda. Esta manera de presentar a los personajes tiene una doble función: por una parte, iguala por lo bajo —por la ignorancia— a los esposos, de manera que el lector los asume compatibles entre sí, pertenecientes a un mismo ambiente; por otra, los presenta como inocentes ante el lector, por su honestidad y por el contraste que ellos mismos

[7] Michel Foucault, *Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber*. 25ª ed. México, Siglo XXI Editores, 1998. p. 63.

evocan con la ciudad: "los peligros del lujo y la prostitución de las grandes ciudades".[8]

La ingenuidad de doña Candelaria se observa en la inocencia que presume de su hijo y de Manuelito. También en este aspecto Trinidad es más avezado que su mujer, según se observa, por ejemplo, en el siguiente diálogo: "—[…] yo temo que prolonguemos mucho nuestra permanencia en la capital, porque Clara y Gumesindo corren peligro. Gumesindo anda inquieto y… —Ya vas a maliciar del muchacho, cuando el pobrecito, ¡alma mía de él!, es un santo".[9] Es en otros dos momentos cuando el autor fortalece la inocencia de Trinidad: cuando su esposa desconfía del conocimiento de su marido respecto de las casas de las prostitutas y cuando Trinidad apura el paso para impedir que su mujer vea que es su hijo quien frecuenta esos lugares. En ambos casos, el autor oculta la verdad al lector y hace que sospeche de Trinidad; esto lo logra mediante la *dispositio* de evitar mencionar primero los hechos y, en su lugar, centrando la atención en las sospechas de Candelaria, las cuales son percibidas como razonables por el lector. Esta acción deliberada del autor influye, según el término utilizado en la Estética de la Recepción, en el escorzo del lector,[10] y genera en él empatía por la inocencia de Trinidad. Es, pues, mediante la empatía hacia ambos personajes como Cuéllar construye y presenta al lector una relación amorosa.

Las características de Gumesindo y Luisa son del todo distintas a las de Trinidad y Candelaria. Gumesindo comparte, hasta cierto punto, la inocencia de sus padres, según lo delatan sus sueños de encontrar el amor y su indumentaria ranchera. Luisa era una de las

[8] José Tomás de Cuéllar, *Los fuereños* [en línea]. México, UNAM. <http://www.lanovelacorta.com/1872-1922/fue01.php>. [Consulta: 3 de noviembre, 2015.]. p. 103.

[9] *Ibid.*, p. 57.

[10] Terry Eagleton, *Una introducción a la teoría literaria*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1988. p. 52.

muchas prostitutas que acudían al bulevar de Plateros.[11] Cualquier sospecha de inocencia en Luisa es borrada por el narrador: "Luisa, en aquella milésima repetición del amor".[12] Es para el lector una tarea difícil extenderles su confianza debido a que sabe demasiado poco de ambos personajes, pues, salvo el diálogo que entre ellos sostienen, son pocas las palabras que enuncian. Es comprensible en el caso de Luisa, quien es un personaje secundario; en Gumesindo, sin embargo, es intención del autor mantenerlo silencioso. Cuéllar no lo deja hablar ni siquiera cuando es aprehendido. De hecho, lo mantiene así desde prácticamente la mitad de la novela. Incluso cuando llega con sus padres después de la primera noche de juerga, delega su obligación de justificarse en Manuel: "El señor va a explicar"; y remata el narrador el poco deseo del personaje por hablar: "balbució Gumesindo".[13] A este silencio se suman su prodigalidad en bebida y mujeres, su falta de escrúpulos para engañar a sus padres y el haber disparado un arma. Todos esos elementos, en conjunto con el estigma que recae sobre las prostitutas condicionan esta relación.

¿Qué tipo de relación pueden mantener una muchacha provinciana con aires afrancesados y un joven que no se ocupa sino en malgastar la fortuna de sus padres? Clara es presentada al lector como una rancherita que busca introducirse en la vida cosmopolita de una ciudad. Así lo muestran su vestuario, sus lecciones de francés y su conocimiento de la comida servida en la fonda. Cierto deseo de renuncia a sus orígenes se percibe en la demanda que hace —en conjunto con su hermana— a su padre para que cambie su vestuario a uno más elegante. Todas son, en el fondo, apariencias, pues ella permanece esencialmente fuereña: al igual que su hermano, posee la ilusión de encontrar el amor y es incapaz de

[11] León Gutiérrez, "Homosexualidad en México a finales del siglo XIX", en *Signos literarios*, núm. 19. México, enero-junio, 2014, p. 95.

[12] J.T. de Cuéllar, *op. cit.*, p. 52.

[13] J.T. de Cuéllar, *op. cit.*, p. 45.

advertir que no es eso lo que busca su pareja. A Manuelito, por su parte, lo definen la desfachatez, el despilfarro y su búsqueda insaciable por obtener placeres. En este sentido, es compatible con la descripción que extranjeros como Löwenstern, Sartorius y Ratzel hacen del mexicano: disperso y aficionado al juego, ambicioso, vanidoso e incapaz de ser romántico —pues su deseo es solo poseer.[14] No pretende guardar apariencias, pero conserva un halo aristocrático que lo diferencia de los lagartijos. Es este el rasgo que explica mejor la razón de la atracción que siente Clara por él, pues en Manuel pretende hallar eso a lo que aspira: el cosmopolitismo afrancesado del México de finales del siglo XIX.[15]

Es más bien poco lo que se describe acerca de Lupe y Carlos. Guadalupe y su hermana comparten varias características; sin embargo, difieren en dos elementos esenciales. Por un lado, Lupe no abriga la esperanza de hallar el amor en la capital; por otro, llegado el momento, se muestra más juiciosa que su hermana al rechazar la relación con Carlos y negarse a beber más champán. No es el despecho de no haber sido elegida por Manuel lo que lleva a Lupe a comportarse de manera más prudente, ya que en ese caso podría figurar alguna venganza de su parte. Tal venganza no existe y ella incluso sirve de cómplice a Clara en su lance. Esa prudencia es, por tanto, tibia y subordinada al lazo fraternal. De Carlos se conoce su amistad con Manuel, sus aficiones compartidas con su compañero y que hace un también tibio intento por conquistar a Lupe, quien lo juzga "un poco brusco".[16] Con estas características, solo dos relaciones son posibles: de aceptación por parte de Lupe mediante la compasión —o venganza— y de rechazo. Es la segunda por la que se

[14] José Luis Trueba, comp., *Las delicias de la carne. Erotismo y sexualidad en el México del S. XIX.* México, Uva Tinta Ediciones, 2013. *passim*.

[15] Javier Pérez Siller, "Los franceses desde el silencio: la población del Panteón Francés de la Ciudad de México: 1865-1910", en *Estudios Migratorios Latinoamericanos*, núm. 61. Buenos Aires, enero-abril, 2006, p. 28.

[16] J.T. de Cuéllar, *op. cit.*, p. 65.

inclina Cuéllar, apostando por un menor escándalo y rescatando del oprobio a uno de los tres hijos de Candelaria y Trinidad.

Si las características de los personajes brindan una primera orientación sobre el tipo de relación que pueden mantener dos personas, el tratamiento que uno a otro se ofrece define esa relación. Después de todo, no basta con analizar aisladamente los elementos de una obra, sino que resulta necesario establecer la correlación mutua entre ellos y su interacción.[17] ¿Cuáles son los elementos del trato entre Candelaria y Trinidad que definen su relación? Cuéllar la construye mediante tres vertientes. La primera, sugiriendo que se trata de una relación de muchos años; la segunda, revelando los términos como se refieren uno a otro, y la tercera, exponiendo la manera como resuelven sus desavenencias. Por lo que respecta a la duración de la relación, el lector puede advertir que se trata de una relación larga si son tenidos en cuenta el número de hijos que esta pareja ha procreado —nueve— y las edades de cada uno de ellos, especialmente la de Nicolás, de quien se dice que hacía diez años había llegado a la ciudad. La novela es celosa en la revelación de otros datos sobre experiencias vividas por esta pareja; sin embargo, Candelaria deja entrever la consecuencia más importante de una relación longeva, el conocimiento a fondo del otro: "es que tú no te viste la cara, pero yo que te conozco bien…".[18]

Los términos como se refieren uno a otro no son frecuentes a lo largo de la novela. Existe una razón por la que el autor omite dichos términos: para dar credibilidad a la relación que está construyendo. En una relación de varios años es frecuente que uno a otro no se llamen mediante nombres demasiado cariñosos, pues la pasión propia del inicio de la relación ha quedado muy atrás. Los miembros de este tipo de parejas utilizan un trato familiar más que

[17] Yuri Tinianov, "Sobre la evolución literaria", 1929, *apud* Tzvetan Todorov, *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. 10ª ed. México, Siglo XXI Editores, 2002. p. 91.

[18] J.T. de Cuéllar, *op. cit.*, p. 70.

un tono propio de enamorados. También evita Cuéllar que Trinidad y Candelaria se refieran a ellos mismos en términos hostiles. Sólo en dos ocasiones es referida la manera en la que se dirige uno a otro: Candelaria llama "Trinidad de mi alma"[19] a su marido en el momento en que ha sido deslumbrada por la luz eléctrica de la ciudad y lo tilda de "bribón"[20] cuando Trinidad desconfía de Gumesindo. Puede advertirse el equilibrio que cuidó guardar el autor para construir esta relación: familiaridad de trato, una expresión cariñosa y un insulto muy tibio al enfadarse.

La manera en la que resuelven sus problemas Trinidad y Candelaria constituye uno de los elementos medulares para comprender la construcción de la relación hecha por Cuéllar. Así se observa que para iniciar un reclamo a su marido, Candelaria le recuerda a Trinidad su conducta habitual —"tú, tan caserito y tan sosegado"—[21] el diminutivo peyorativo utilizado no alcanza a ocultar el reconocimiento que hace a su comportamiento. Destaca también la manera tan pacífica en la que esta pareja resuelve sus diferencias, ya que no se presenta ningún insulto entre ellos, elevaciones de voz ni golpes, sino como discusión entre iguales.[22] El narrador es cómplice del autor en este sentido, al calificar de "pequeño altercado"[23] la discusión entre ambos cuando Trinidad impide que su mujer se asome por la ventana. Aunque en aquella época no habría resultado nada difícil para el marido prohibirle algo a su mujer, Trinidad no hace uso de ese poder; lo que es más, deja persuadirse por ella con el fin de no contrariarla, incluso en detrimento de su propio hijo: "—Que sea lo que tú quieras —dijo don Trinidad".[24]

[19] *Ibid.,* p. 15.

[20] *Ibid.,* p. 72.

[21] *Ibid.,* p. 71.

[22] Susana Montero, *La construcción simbólica de las identidades sociales. Un análisis a través de la literatura mexicana del siglo XIX*. México, UNAM/Plaza y Valdés, 2002. p. 68.

[23] J.T. de Cuéllar, *op. cit.,* p. 74.

[24] *Ibid.,* p. 80.

Fuera de las técnicas habituales de coquetería de una prostituta que utiliza Luisa con Gumesindo, el trato entre los dos únicamente es revelado durante un breve diálogo. Destaca, en primer lugar, la *elocutio,* reflejada en el trato "de usted" que ambos se prodigan. Son razones distintas las que mueven a cada uno a evitar el tuteo: Gumesindo llama de usted a Luisa porque ve en ella al ideal de mujer que soñó y que convierte en objeto sagrado al ni siquiera intentar acercarse. Luisa se refiere a Gumesindo por usted tal vez por la calidad de cliente que ella pensaba que él era: "Contra su costumbre [Luisa] no había tuteado a Gumesindo".[25] En ambos casos, el trato de usted confirma un extrañamiento de ambos que contrasta con el tuteo familiar de Trinidad y Candelaria. El tratamiento de Gumesindo a Luisa, por lo demás, proviene de la ingenuidad ranchera anteriormente expuesta y del hecho de que se encontraba "en esos momentos en que el hombre piensa sólo en dos cosas: en su persona y en el amor".[26]

El autor, que ha presentado a Gumesindo como altamente proclive al amor, muestra a Luisa como una prostituta que se ha desencantado del mismo. Su oficio ha minado sus ilusiones amorosas pero ve en el hijo de Trinidad algo diferente. No hace falta que el narrador confiese abiertamente el enamoramiento que experimenta Luisa; basta con una sugerencia para comprender que el trato que esta prostituta le dará a Gumesindo será distinto: "Luisa, en aquella milésima repetición de amor, se sentía afectada porque encontraba algo nuevo por primera vez en su vida".[27] Él por primerizo y ella por su oficio, tienen miedo: "Se alejaban instintivamente uno de otro, temerosos de haber ido muy lejos con el pensamiento, y, como si hubieran equivocado la senda del verdadero amor, desandaban el camino para empezar de nuevo y en orden".[28] El autor

[25] *Ibid.,* p. 52.
[26] *Ibid.,* p. 22.
[27] *Ibid.,* p. 52.
[28] *Idem.*

construye de este modo una relación en la que el miedo prefigura la gloria de un instante, la consecución del placer.

Las intenciones de Manuelito para con Clara son transparentes: "Bien se puede apechugar con esta rancherita".[29] Se ha ya destacado el carácter engañoso de Manuel, por lo que no es sorprendente que haga juramentos e insinúe casarse para tener sexo con Clara. Es así como Cuéllar ha construido a este personaje y es congruente con los antecedentes que de él se conocen por sus múltiples relaciones. Clara muestra mucha emoción al sospechar que vendrá Manuel a visitarlas: "La mirada de Clara era ávida, gozosa y triunfante".[30] Pero, a pesar de esa afectación ni los diálogos con Manuel ni su forma de referirse a él ni el discurso del narrador dan cuenta de ella. No sorprende esta aparente contradicción ya que si Clara puede disimular su origen ranchero y aparentar la elegancia afrancesada, no tendría tampoco inconveniente en disfrazar a Manuel lo que siente por él. El autor, pues, ha construido a los dos personajes formándolos a partir del engaño y hace posible su unión mediante la desfachatez de Manuel y la ingenuidad de Clara.

Guadalupe y Carlos, por su cuenta, representan esa relación marginal surgida entre los cómplices de los amantes principales. Ambos personajes se encuentran subordinados respectivamente, según se aprecia en el número de intervenciones en la novela, la trivialidad de sus diálogos y el hecho de que su relación no prospera. La voz alta en la que hablan revela que nada de deshonesto había en su conversación, en tanto que las largas pausas son el medio con que el narrador da a entender el poco interés que había entre ellos. Carlos es quien finalmente comienza a interesarse en la relación, pero Lupe es capaz de negar sus pretensiones al hacer uso de

[29] *Ibid.,* p. 47.
[30] *Ibid.,* p. 64.

su libertad para elegir.[31] Son la mesura de Lupe y su desinterés por Carlos los elementos que condenan al fracaso a esta pareja.

Otro de los aspectos relevantes para el análisis de la construcción de las relaciones en la novela es la moral. Silvio Romero, contemporáneo de Cuéllar, había insistido en la correlación existente entre la literatura y la sociedad, la cual, por lo que respecta a la moral, presenta una relación muy estrecha en la obra analizada. En este sentido es relevante considerar la configuración moral de la época y el lugar. Apunta Héctor Serrano al respecto: "La moral religiosa estuvo presente en cualquier tipo de vida social. […] [E]l puritanismo de los educadores, un exagerado código moral y las representaciones sociales determinaron la represión en la erotización del cuerpo".[32] Resulta evidente la interrelación entre el tema de la moral y los otros dos temas analizados en este ensayo —las características de los personajes y el trato que procuran a sus respectivas parejas.

Debe tenerse en cuenta que en esta obra no existe un dialogismo moral, en el sentido de que el autor no se aparta del monologismo,[33] es decir, no existen diversas opiniones de lo que es la moral en esta obra. La razón principal que nos advierte acerca de la falta de dialogismo es que el autor no pretende silenciar su propia voz acerca de la estructura moral.[34] Esto se advierte en el eufemismo que el narrador y varios personajes utilizan para referirse a las prostitutas denominadas como "esas señoras". Tres cuestiones son aún más emblemáticas al respecto. La primera se refiere a que las relaciones sexuales que mantuvieron, respectivamente, Gumesin-

[31] Michel Foucault, *Historia de la sexualidad III. La inquietud de sí*. 2ª ed. Madrid, Siglo XXI Editores, 1987. *passim*.

[32] Héctor Serrano, "La dominación masculina en México. Algunos aspectos formativos y educativos. Fines del siglo XVIII y XIX", en *Tiempo de educar*, núm. 9. Toluca, enero-junio, 2004, p. 26.

[33] Mijaíl Bajtín, *Problemas de la poética de Dostoievski*. 3ª ed., Trad. Tatiana Bubnova. México, Fondo de Cultura Económica, 2012. p. 16.

[34] David Viñas, *Historia de la crítica literaria*. 2ª ed. Barcelona, Ariel, 2007. p. 462.

do y Clara no son descritas, sino únicamente sugeridas por espacios de indeterminación; incluso cualquier referencia a relaciones consideradas ilícitas es reprimida: "Mientras ellos están en la chinche, las niñas… pues se están divirtiendo".[35] La segunda, cuando el narrador apela al lector extranjero para que evite "juzgar la moralidad de nuestras costumbres ni de nuestros hábitos religiosos por el cuadro que le ofrecen las calles de Plateros".[36] La tercera, la urgencia del narrador por que la policía se haga cargo de ese espectáculo "para acabar con un abuso que va formando una costumbre escandalosa, indigna de una ciudad culta y moralizada" al tiempo que evoca "los tiempos en que todos los mexicanos, sin excepción, oíamos misa, y la misa era la ocupación preferente del domingo".[37]

Trinidad y Candelaria comparten un código moral semejante. De orígenes probablemente similares, ambos ven en la ciudad a la nueva Babilonia y conservan como modelo moral el pueblo de donde proceden. Candelaria lo expone de la siguiente manera: "Te han venido a contagiar aquí y a alborotarte la conciencia con tantas cosas malas y pecaminosas como se ven en esta tierra dizque ilustrada. Por cierto de su ilustración, ilustración para las maldades";[38] Trinidad, por su parte, lo hace de esta forma: "No había podido apreciar hasta hoy la tranquilidad que se disfruta en medio de las costumbres sencillas, como tampoco había podido figurarme hasta dónde pueden llegar los peligros del lujo y la prostitución de las grandes ciudades".[39] Es Candelaria quien posee un código moral más estricto, como se advierte al llamar indecente a una escultura de Venus por el hecho de estar desnuda. Estas intervenciones, aunadas al escándalo que en ellos produce la prostitución, construyen una pareja conservadora.

[35] J.T. de Cuéllar, *op. cit.,* p. 94.
[36] *Ibid.,* p. 29.
[37] *Ibid.,* p. 30.
[38] *Ibid.,* p. 71.
[39] *Ibid.,* p. 103.

En un primer momento parece que Manuel es el responsable del abandono que hace Gumesindo de su código moral. Una lectura más atenta mostrará que es el hijo de Trinidad quien tiene cierta proclividad a rechazar dicho código. Él es quien, incluso antes de llegar a la ciudad, busca que alguien en su pueblo le brinde una carta de recomendación para dirigirse con una persona que le muestre los placeres de la ciudad. Es decir que ya desde entonces el hijo de Trinidad disponía de cierta voluntad para no resguardarse en los estrictos códigos morales de sus padres. Antes de conocer a Manuel, ya Gumesindo había bebido afanosamente con los *lagartijos*, dando muestras de que es en él mismo donde el cambio comienza a operar y que Manuel es solo un catalizador. La *dispositio*, en el sentido del orden en que son presentadas las vivencias con los *lagartijos* y con Manuel, es fundamental. No puede Gumesindo, sin embargo, abandonar del todo su moral, pues después de la primera cita con Luisa, y a pesar del espacio de indeterminación, puede inferirse que el balazo que atrae a la policía ocurre porque encuentra a su amada con algún otro cliente. En otras palabras, no ha logrado pervertirse tanto que busque a otras prostitutas —como aquella que le pareció mejor que Luisa la primera vez que la vio.

Ya se ha comentado extensamente el carácter cínico de Manuelito, el cual no puede sino reflejar el código moral al que él mismo se sujeta. Por lo que respecta a la sexualidad, este código se hace evidente cuando es capaz de rentar un cuarto de hotel contiguo al que ocupaban Clara y su familia y visitarla cada vez que sus padres salían. Corona ese código la pregunta que hace Manuel a uno de sus cómplices: "¿Tú crees que yo he venido para acostarme en el 15?".[40] Por otra parte, la moral de Clara se transforma tan pronto como conoce a Manuel. La obra no presenta indicios de que Clara tuviera un código moral relajado hasta antes de su llegada a la ciudad ni que se diferenciara del de su hermana mayor. Es a partir del encuentro con Manuel cuando ese código moral es modificado y

[40] *Ibid.,* p. 97.

puede observarse cuando sostiene una discusión con su hermana relacionada con su comportamiento hacia Manuel. La atracción por él es suficiente para quebrar, en algunas pocas citas, su código moral. Cuéllar construye así una relación cuyo ímpetu es capaz de vencer a la moral.

La cara opuesta de la relación Clara-Manuel, en términos morales, puede advertirse en la de Lupe y Carlos. La hija mayor se ha mostrado juiciosa con su hermana momentos antes de que lleguen Carlos y Manuel. También se muestra prudente al rechazar beber más copas de champán. Este apego a su código moral no es lo suficientemente estricto como para denunciar a su hermana ante sus padres ni para rechazar las visitas de Manuel a su habitación. El respeto al código es el que, a diferencia de sus hermanos, le permite superar las tentaciones que la ciudad ofrece y volver a su pueblo sin lamentar nada más que las desdichas fraternales. De la moral de Carlos sólo puede saberse que podría ser similar a la de su compañero de fiestas. Es, por tanto, el desinterés y la resistencia del código moral de Lupe lo que hace fracasar esta relación, en contraposición de lo que ocurre con Clara y Manuel.

El último elemento que resulta relevante para el análisis de la construcción de las relaciones es el espacio en que las acciones —y concretamente el amor— toman lugar. Para la pareja de Trinidad y Candelaria, no existe un espacio definido en donde se desarrolle su relación, sino que son la ciudad y sus placeres los que generan dificultades entre ellos. Cuéllar actualiza así la dicotomía campo-ciudad de origen bíblico, que se prolongó en la época clásica, medieval y renacentista bajo el tópico *locus amoenus*, y que los románticos retomaron hacia finales del siglo XVIII. Este espacio no es, sin embargo, suficiente para corromper a ninguno de estos dos personajes sino que únicamente siembra sospechas en Candelaria. Resistiendo a los influjos de las tentaciones de la ciudad es otra manera como el autor construye la estabilidad de esta relación.

Dos son los espacios relevantes en la relación sostenida entre Gumesindo y Luisa: la calle de Plateros y el lupanar. Respecto del

primero, en aquella época en la calle de Plateros concurrían todas las clases sociales; por ella se paseaban los aristócratas pero también se reunían *los lagartijos* para ver pasar a las prostitutas. Más que eclecticismo esta coincidencia de clases en el mismo espacio se debía al tamaño de la ciudad. Describió Altamirano al México de entonces con estas palabras: "una pobre ciudad [que] no tiene más que un centro en el que palpite un poco de sangre arterial —el Zócalo. No tiene más que una gran vena un poco hinchada, la avenida de Plateros".[41] No resulta, por tanto, extraño que Gumesindo y Luisa se conozcan en este lugar y que el cronotopo creado sea exacto. Respecto a la casa donde confluyen íntimamente ambos, Trinidad y su mujer no dejan de sorprenderse por el lujo con que se encuentra decorada —particularmente la cama y el guardarropa. Se trata de la misma elegancia con que visten las meretrices y que ha sorprendido a Gumesindo. Cuéllar da cuenta de la importancia de la elegancia del espacio para el enamoramiento del hijo de Trinidad: "Gumesindo había soñado [...], encontrarse alguna vez frente a una mujer encantadora en un retrete perfumado y silencioso, pronto a inmolar toda su vida en aras del placer".[42]

Al burdel y al manicomio que Foucault señala como los espacios por excelencia del erotismo,[43] esta novela añade el del hotel. La relación entre Clara y Manuel, así como entre Lupe y Carlos, tienen lugar precisamente en una habitación de hotel. Una condición relacionada con los espacios de sexualidad ha sido tradicionalmente el apartamiento. El autor de la obra construye ese aislamiento mediante tres vías: (i) creando una situación que deje solas a las parejas; (ii) destacando el silencio del lugar al relatar cómo el sonido del descorche del champán se ha propagado por todo el hotel, y (iii) destacando la oscuridad del espacio al ubicar el acto en la

[41] Ignacio M. Altamirano, "La vida de México", en *Paisajes y leyendas. Tradiciones y costumbres de México*. México, Imprenta y Litografía Española, 1884. p. 137.

[42] J.T. de Cuéllar, *op. cit.*, p. 51.

[43] M. Foucault, *Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber*, p. 10.

noche. La relación sexual entre Clara y Manuel también participa de otro espacio: la habitación 15 del hotel que Manuel rentó. Es posible ver en este acto una confirmación de la sacralización del lecho de los padres,[44] pues bien pudieron haberse quedado en alguna de las alcobas de la habitación 13, en tanto que sus compañeros estuvieran en otro sitio de esa misma habitación.

Tras haber analizado los diferentes elementos que utiliza el autor de la obra *Los fuereños* para construir los diversos tipos de relaciones amorosas en ella, es posible advertir que dichos elementos fueron dispuestos con una intención definida por parte de Cuéllar. De esta manera, con el objeto de construir una relación estable —como la de Trinidad y Candelaria— el autor dota a los personajes de esa relación con ciertas características que crean empatía en el lector. De igual modo, un código moral compartido entre esos personajes, su apego al mismo y la manera como uno se dirige al otro son elementos que procuró crear el autor de manera consciente para definir esta relación conforme a los fines que para ella se propuso. Lupe es la única que parece apegarse al código moral de sus padres, si bien es lo suficientemente relajado como para permitir que su hermana mantenga relaciones sexuales con Manuel. La relación distanciada de Lupe y Carlos es construida por el autor mediante el tratamiento indiferente de la primera hacia el segundo y, sobre todo, a través de largos espacios de silencio y falta de descripción de sus temas de conversación y acciones conjuntas.

Estos mismos elementos, pero permutados, son los que utiliza Cuéllar para crear las demás relaciones amorosas en su obra. Un código moral estricto pero que se ve trastocado anticipadamente o desde la llegada a la ciudad da lugar a las relaciones de Gumesindo y Clara, las cuales se complementan con individuos cuyo código moral es mucho más relajado, como lo son los de Luisa y Manuel. Otra permuta, esta vez en el trato que ofrecen a su pareja, permite diferenciar a cada relación: aunque Gumesindo y su hermana se

[44] *Ibid.*, p. 9.

entregan al deseo, el primero lo hace de manera total y rindiéndose de inmediato a la persona de Luisa, en tanto que Clara se entrega de manera más discreta, sin rendirse sino hasta el último momento. Luisa y Manuel ofrecen un trato por completo distinto a sus parejas: la prostituta luce confundida por la novedad que le ofrece Gumesindo, mientras que Manuel busca engañar a Clara para poder tener sexo con ella en una más de sus muchas conquistas. El espacio en donde Cuéllar construye ambas relaciones es similar en tanto que son lugares comunes en donde las relaciones sexuales tienen lugar; por lo que respecta a Clara y Manuel, destaca el respeto a la habitación de los padres.

Una perspectiva formal ha permitido analizar, al margen de la subjetividad, los elementos de construcción de las relaciones amorosas y sexuales en esta obra. Este acercamiento ha logrado identificar elementos comunes a todas las relaciones presentadas pero que, conforme una o varias características son permutadas, dan lugar a una relación distinta. Este método es particularmente útil para cuestionar de qué manera el autor logra agrupar los elementos a su disposición para convencer al lector de tomar el camino que aquel le señala. Desenmascarar al autor y obligarlo a mostrar las herramientas y la técnica que ha utilizado para construir un texto es un deber del crítico literario y es fundamental para comprender la riqueza literaria de una obra, aunque sea esta, quizá, la menos literaria de las actividades literarias.

La construcción del ambiente moral en "El mechero de gas" de Federico Gamboa y su relación con la sociedad porfiriana

Metztli Saray Cobos Rivero

"El mechero de gas" es una de las novelas cortas que forman parte de *Del natural. Esbozos contemporáneos*, la primera obra narrativa publicada por Federico Gamboa, en 1889. Como en la mayoría de la obra de Gamboa, en esta compilación dominan el realismo y el naturalismo, corrientes literarias en estrecha relación que, si bien tenían objetivos específicos y métodos distintos, coincidían en la tendencia del artista a describir objetivamente la realidad.

En "El mechero de gas" se expone la degradación de Javier y Elisa, un joven matrimonio de clase media en el que ambos incurren en el adulterio y son objeto de múltiples deshonras; circunstancias a su vez desatadas por la mediocridad, la vanidad y el egoísmo que imperan en su vida, y que asimismo es propiciada por el abuso de poder de un tercero, el ministro. Estas taras morales son recurrentes en prácticamente todos los personajes, todos ellos comparten los mismos rasgos, por lo cual el vicio satura el ambiente y adquiere contundencia.

El objetivo del presente estudio es explorar brevemente qué hay detrás del ambiente de decadencia moral que caracteriza a la novela, y llevaremos a cabo esta búsqueda por medio de tres pasos: primero, identificaremos los vicios que tienen mayor presencia en el relato, segundo, explicaremos los recursos narrativos que utilizó el autor para proyectarlos con recurrencia, y tercero, indagaremos qué circunstancias lo llevaron a construir tal ambiente.

Los vicios en "El mechero de gas"

El relato fue dividido por su autor en siete capítulos de conclusión folletinesca que delimitan perfectamente cada una de las fases del deterioro moral de la pareja, algunos están focalizados desde la perspectiva de ambos protagonistas y otros desde la de Javier o

Elisa. Con poquísimas líneas de diálogo, Gamboa privilegia la acción pero logra delinear perfectamente sus personajes cuyos actos, pensamientos y emociones van dirigiendo casi por sí solos el curso de la trama. Hay una serie de atributos que la mayoría de los personajes comparte. Estos salen a relucir una y otra vez, en un personaje, y luego en otro.

El buen parecer ante todo. Tanto Javier como Elisa están obsesionados en todo momento por mantener las apariencias: "La curiosidad de la criada se estrelló ante el buen sentido de los cónyuges que no levantaron la voz más allá de lo permitido por el buen tono".[1] Incluso después del respectivo altercado con el ministro y Amalia, los protagonistas siguen empeñándose en ocultar los problemas que los atormentan. Elisa, aun consciente de que Anita había sido testigo de su falta y deseosa de averiguar si su esposo la había descubierto: "no se atrevía a preguntar por temor de descubrirse manifestando tanto interés por un asunto que al parecer no lo merecía".[2] Por su parte, Javier también oculta a sus amigos la verdadera razón por la que desea batirse con el ministro: "Una mala inteligencia en la resolución de un asunto había determinado el cruzamiento de algunas frases duras que habían concluido en una bofetada".[3] Y el ministro, aunque despreocupado debido a su posición de poder sobre Javier y Elisa, y con clara intención, promueve

[1] Federico Gamboa, "El mechero de gas" en *Todos somos iguales frente a las tentaciones. Una antología general.* Selec. y est. prelim. de Adriana Sandoval. México, FLM/UNAM/FCE, 2012 (Biblioteca Americana. Viajes al siglo XIX), p. 65.

[2] *Ibid*., p. 73.

[3] *Ibid*., p. 83.

la satisfacción de los apetitos extramatrimoniales de Javier mientras cuida, aparentemente, la imagen propia: "lo animaba en sus empresas lamentándose de no poder acompañarlo por lo elevado de su posición y alabándole su gusto por la partiquina".[4]

Mediocridad. Javier, Elisa, el ministro, Amalia, Antonio, prácticamente todos los personajes son mediocres. La mediocridad de Javier queda perfectamente manifiesta y reiterada, pues es un empleado negligente que acepta sin miramientos un sueldo excesivo que no merece, y desde luego, es un marido poco atento. Elisa muestra asimismo una actitud conformista que no sólo se refleja en su condición de esposa resignada e incluso indiferente al abandono y a la infidelidad de su marido, sino en aspectos como su actividad cotidiana: "tomó por último una labor encantada de la que sólo se conoció el principio".[5] El ministro resulta ser un funcionario tan despreocupado como Javier: "Su excelencia se encontraba de excelente humor ese día, procurando aumentárselo jugando un solitario sobre su mesa. Muchos días hacía lo mismo";[6] en cuanto a Amalia y Antonio, miembros de un grupo de coristas "que se muerden mutuamente y se despedazan sin piedad",[7] ella es caracterizada como figuranta, partiquina, comiquilla, y él es "el bajo cómico de la compañía, un ordinariote incapaz de nada bueno".[8] La mediocridad incluso se percibe en personajes incidentales como los trabajadores del ministerio, cuya molestia es reprimida fácilmente por Javier con unos cuantos tragos y cigarrillos, hasta el punto en que "Conformábanse con envidiar su buena suerte que le permitía ser empleado únicamente para recibir el sueldo —'que no era nada malo'—, se decían".[9]

[4] *Ibid*., p. 66.
[5] *Ibid*., p. 64.
[6] *Ibid*., p. 82.
[7] *Ibid*., p. 74.
[8] *Ibid*., p. 75.
[9] *Ibid*., p. 82.

Soberbia y egoísmo. El egoísmo y la soberbia también son rasgos constantes en los personajes del relato. Como marido, Javier se conduce por impulsos de egoísmo haciendo gala de juventud, abundancia y libertad, pero semejante altivez queda degradada primero por la de Amalia, a quien Gamboa dota de la misma característica, que a su vez externa con idéntica expresión: "Bonita estaba ella para aguantar nada a nadie teniendo un porvenir abierto y luminoso",[10] y más tarde por la de Antonio, quien sigue el mismo patrón de comportamiento: "Era Antonio, que celoso a su vez, no podía permitir tal ofensa a su linaje. Él no estaba para eso".[11] Hasta Elisa, a pesar de poseer algunas características que se oponen hasta cierto punto a la soberbia de Javier, llega a ser tentada a pensar en su propio beneficio: "y una vez llegó a pensar, en momentos de ambición, que podría tener cuanto quisiera explotando ese cariño. Pero rechazó la idea avergonzada de su debilidad".[12]

Y nuevamente, los personajes incidentales también participan de los defectos de los protagonistas. En el segundo capítulo se cuenta la anécdota del escribiente que, análogamente a Javier, hacía vida de soltero, consideraba que las correrías nocturnas no tendrían que afectar "el buen nombre de un caballero que se estima en algo", y encima, "se dispensaba acendrado cariño".[13]

Adulterio y deslealtad. En "El mechero de gas" no solo tenemos adulterio sino un motivo más general, la deslealtad entre amantes. Javier y Elisa son adúlteros pero Amalia es desleal. Su infidelidad es igual de devastadora que la de Elisa, pues mientras ésta lo deshonra en un plano más social, como marido, aquella lo deshonra como hombre. El mismo Gamboa sugiere en "Malas compañías" que un hombre decente con una querida sólo puede preciarse de

[10] *Ibid*., p. 68.

[11] *Ibid*., p. 75.

[12] *Ibid*., p. 71.

[13] *Ibid*., p. 65.

ello si está en posibilidad de sufragar todos sus gastos.[14] El rival de Javier, al ser de condición ínfima, al obtener los favores de su querida en el inmueble financiado por él, y al levantarse de la riña como vencedor, reduce el orgullo y la virilidad de Javier a las cenizas. El ministro, por su parte, usa su poder para manipular a la pareja de tal modo que lleguen a las condiciones ideales para tomar lo que desea. Javier termina siendo deshonrado no una, ni dos, sino tres veces: por Amalia, por Elisa, y por su propio benefactor.

Los criados son la excepción en la serie de personajes dotados de vicios, pero su presencia en "El mechero de gas" es totalmente necesaria. Por una parte, son el punto de apoyo para demostrar la excesiva preocupación por las apariencias que caracteriza a la pareja de protagonistas, y por otro, pertenecen al entorno de una familia de la clase media, con alumbrado de gas —al que pocas casas tenían acceso, como el autor refiere en *Impresiones y recuerdos*—[15] en la que el dinero no es ningún impedimento para que sus miembros incurran en variedad de bajezas. Desde luego, una tercera función de los criados (aunque la más incidental), en específico de Anita, es propiciar la confusión del mechero de gas, de modo que Javier y Elisa tengan ocasión de degradarse y de llevar su matrimonio a un nuevo nivel de hipocresía y envanecimiento al sentir alivio por su aparente éxito en la ocultación de sus respectivas faltas y al revelarse la verdad de forma tan irónica e inexorable.

Al respecto del simbolismo con que Gamboa pretendía dotar al mechero de gas, nos explica en *Impresiones y recuerdos*:

> Suprimirlo me causaba pena, pues en mi opinión comunicaba en la acuarela toda cierto tinte de distinción y aristocracia; hasta llegué a prestarle alientos socialistas y destructores, que fuera la causa de un incendio en el hogar mancillado, un incendio purificador,

[14] F. Gamboa, *Impresiones y recuerdos*, en *op. cit.*, p. 251.
[15] *Ibid.*, p. 308.

vengativo; con quemaduras para la infiel y para el ministro y para todo el mundo, los bomberos inclusive.[16]

Poco después en el mismo texto, el autor aclara que determinó abandonar la idea de conferir tal agresividad al relato, pero de aquí podemos inferir que, en efecto, y aunque al final haya sido moderada, hubo una intención de atribuir vicios y castigar a todos los personajes.

Recursos narrativos en "El mechero de gas"

El ambiente que Gamboa construye en el relato está cargado semánticamente por el adulterio, la obsesión por las apariencias, la mediocridad y el egoísmo, indicios de una moral decadente. A pesar de la brevedad de la narración, la atmósfera resulta contundente porque estos elementos son manifestados y reiterados una y otra vez por medio de la acción y el discurso de los personajes: identificamos cierto rasgo en un personaje, más adelante vuelve a surgir en el mismo, y posteriormente lo encontramos en otro personaje. Luz Aurora Pimentel señala que "Un aspecto capital en la caracterización de los personajes es su discurso, a un tiempo fuente de acción, de caracterización y de articulación simbólica e ideológica de los valores del relato".[17] En el curso de "El mechero de gas" encontramos precisamente esto, una articulación simbólica e ideológica de ciertos valores que se genera a través del discurso figural, así como del no verbal.

Aunque hay escasos diálogos (porque se reservan para aumentar la tensión de las situaciones cruciales de la narración) escasas descripciones de las particularidades de los personajes y práctica-

[16] *Idem.*

[17] Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa.* 2ª ed. México, Siglo XXI/UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 2002, p. 83.

mente ningún retrato, la figura de cada personaje tiene una presencia indudable y sólida. Para dar a conocer el interior de los personajes con un mínimo de descripción y diálogos, el autor se vale tanto del discurso verbal transpuesto en la voz del narrador como del no verbal, es decir, aquel que se manifiesta por medio de acciones y acontecimientos. El discurso verbal transpuesto de los personajes está bastante mediado por el del narrador, pero se hace notar con frecuencia a través de sentencias que, sin duda, provienen de la conciencia del personaje: "Al fin y al cabo él era el marido y el dueño de la casa. Se podía retirar a la hora que más le conviniera, pues no estaba de esclavo, y de vez en cuando irse de fonda con amigos. Y al acostarse *convino consigo mismo* en que había nacido para ser completamente libre".[18] Si bien el fragmento anterior no contiene marcas explícitas que no pongan en duda su naturaleza de discurso indirecto libre (comillas tipográficas o el acompañamiento de un "pensó", un "se dijo"), podríamos considerarlo como tal porque por medio de elementos como la declaración "convino consigo mismo", adquiere precisamente las características y el efecto que sugieren una especie de discurso indirecto libre.[19]

Así pues, tenemos en el pasaje anteriormente referido un discurso figural modulado por el del narrador, intercalado de acciones, continuo, que aporta trazos nítidos de la personalidad de Javier. En algunos otros pasajes de la novela el autor matiza el discurso indirecto mediante la inserción, también sin marcas de cambio, de segmentos del discurso directo de los personajes: "Javier se enderezó en el lecho, apoyó la espalda en las almohadas y comenzó a contarle cómo la noche anterior, después de haber ido a donde

[18] F. Gamboa, "El mechero de gas", en *op. cit.*, p. 63. Las cursivas son mías.

[19] "El discurso indirecto libre permite formas de narración mucho más ágiles, "sin costuras", por así decirlo, en las que el narrador modula entre su propio discurso y el figural sin solución de continuidad. Pero además de la flexibilidad que le confiere a la narración, todas las formas de transportación del discurso figural se traducen en sendas estrategias de caracterización de los personajes." L.A. Pimentel, *op. cit.*, p. 92.

decía el papel que, *no creas*, era una simpleza de un amigo, sin consecuencias, un negocio cualquiera […]".[20]

Por otra parte, el discurso no verbal es tan efectivo y ágil para caracterizar a los personajes como el verbal, pues el narrado, en pocas líneas proyecta una variedad de imágenes altamente descriptivas de los personajes por medio del entretejimiento de sus acciones, recuerdos, pensamientos y sentimientos. Por ejemplo, cuando relata que Elisa "Se acostó de nuevo y siguió pensando en el primo que había sido muy malo proponiendo juegos que entonces llevaban a cabo y cuyo recuerdo la enrojeció. Pensó después, ya vencida por el sueño, en un sombrero que había visto por la tarde, y se durmió deseando un rubio chiquitín que le sirviera de consuelo",[21] no sólo podemos ver a la protagonista en su habitación, recostada en su cama y dolida por lo ocurrido con Javier, sino que también podemos ver al primo que le prodigaba cariño, así como el perfil moral de una muy joven Elisa que ya alguna vez se había permitido caer en una tentación de la que después tendría que rehuir. Posteriormente reaparece Elisa, la esposa agobiada, casi dormida, de pronto es asaltada por un pensamiento banal que refleja su condición de mujer con posición y por último vemos brotar su frustrado instinto maternal, rasgo que más tarde se corrobora en el pasaje de la caminata por Reforma. Además, si prestamos atención a las fórmulas sintácticas que Gamboa utiliza para crear el efecto de agilidad y continuidad, veremos que optó por sucesiones de verbos y empleó constantemente gerundios para reportar acciones consecutivas e incluso simultáneas: "Se acostó de nuevo y siguió pensando", "había sido muy malo proponiendo juegos que entonces llevaban a cabo", "pensó después", "se durmió deseando".

Desde luego, la voz del narrador también tiene una presencia importante que resulta notoria, sobre todo, en los pasajes que abordan la conciencia de ambos protagonistas: "Por conservar incólume el

[20] F. Gamboa, "El mechero de gas", en *op. cit.*, p. 79. Las cursivas son mías.

[21] *Ibid.*, p. 64.

principio de autoridad, tan necesario para la vida doméstica, no tuvieron altercado delante de la servidumbre, limitáronse a cruzar poquísimas palabras con embarazosa cortesía".[22] El narrador aporta rasgos que comparten los personajes y refuerza los que ya habían sido manifestados, y en otras ocasiones introduce un dejo irónico que funciona como insinuación de los acontecimientos venideros: "se iba haciendo el hombre indispensable para sus confidencias y para disipar los nublados matrimoniales",[23] y a la vez da una sensación de mofa.

De manera adicional, la remisión a los hipertextos de *La Traviata* y el vals de *El caballero de gracia* aporta una dimensión musical al relato y establece símiles que exaltan las características y la desventura de los protagonistas. En suma, tenemos una serie de figuras, caracterizaciones, acciones y acontecimientos relacionados entre sí de tal modo que el relato transmite una sólida y uniforme representación del mundo.

"El mechero de gas" como reflejo de la decadencia moral del Porfiriato

Quizá en el siglo XXI estamos ya bastante acostumbrados a un sinfín de historias en que alguno de los vicios expuestos en la novela, o varios de ellos, causan estragos en familias de toda condición social, incluso en familias de la nobleza. Por ejemplo, a muchos lectores contemporáneos de Gamboa nos resultará ordinario el motivo del marido infiel, pues en el cine y la televisión, tanto nacionales como extranjeros, hay una extensa variedad de hombres que incurren en adulterio. Pero en el México del siglo XIX, el adulterio era un tema tabú y aún más si se le rodeaba de aristocracia. Para comprender qué implicaciones tuvo el trasfondo sociocultural

[22] *Ibid*., p. 65.
[23] *Ibid*., p. 66.

de Federico Gamboa en "El mechero de gas", el punto de vista de Antonio Cándido nos resultará útil. Él señala que en el proceso de formación de una obra necesariamente hay una correlación entre ésta, el artista y la sociedad de la que proviene:

> "Consideraciones de este tipo hacen ver lo insatisfactorio y poco exacto en las discusiones que procuran indagar, como alternativas mutuamente exclusivas, si la obra es fruto de la iniciativa individual o de condiciones sociales, cuando en la verdad ella surge en la confluencia de ambas, indisolublemente ligadas".[24]

Una primera correspondencia entre la obra y el entorno del artista, por ejemplo, surge al revisar las crónicas que Gamboa escribió para *El Diario del Hogar*. El autor, quien más tarde sería diplomático, se movía desde entonces entre las altas esferas de la sociedad y asistía periódicamente al teatro, a la ópera, a los bailes de las familias más prominentes e incluso a actos cívicos, cuestiones todas sobre las que versaban sus artículos periodísticos. De vez en cuando encontraba oportunidad de verter alguna opinión o reflexión de otra índole entre la reseña de una ópera o una fiesta. Por ejemplo, comenta en una de sus crónicas qué virtudes debe tener y qué defectos se pueden tolerar en el hombre considerado como buen partido:

> En lo general un buen partido es un hombre con posibles en superlativo [...] Por lo demás no importa que las cualidades morales de los primeros, brillen por su ausencia; su séquito monetario suplirá con ventaja ese defecto. Que la edad sea respetabilísima, no hace al caso; que los antecedentes sean más o menos asquerosos, qué puede significar; cuando lo imprescindible, lo *sine qua non*, lo indispensable es que haya plata, mucha plata. Esta por lo general, si no

[24] Antonio Cándido, *Literatura y sociedad: estudios de teoría e historia literaria*. México, UNAM, Centro Coordinador y Difusor de Estudios Latinoamericanos, 2007 (Literatura y ensayo en América Latina y el Caribe, 4), p. 52.

cubre del todo las imperfecciones, las empequeñece, las nulifica y pelillos a la mar [...].[25]

Sin duda, podemos entrever el reflejo de este comentario en la novela que nos ocupa. Javier, en efecto, es un hombre que, si bien no goza de una cuantiosa fortuna, accede a cierta holgura económica. La rapidez con que Elisa y Javier contrajeron matrimonio (expresada con un tajante "Se conocieron en cualquier parte y al poco tiempo se casaron"), el primer disgusto de la pareja (que se debió a un periodo de escasez), y los sucesivos actos de Javier, sugieren que Gamboa creó a su protagonista con trazas —y trazas apenas, porque ni tiene mucha plata ni ésta depende de él— de su concepción del buen partido.

En alguna otra crónica escrita a propósito de las costumbres de la gente durante los días cálidos de Semana Santa, en específico de quienes acudían al Café de la Concordia, Gamboa comenta: "Esas escenas de pedir sillas, mirar a los vecinos, tomar las cosas con elegante lujo y hacer cuanto se cree de tono, ponen de relieve la constante tendencia de aparentar más de lo que se vale".[26] Nuevamente, cabe asociar este punto de vista con el ambiente de disimulo que ya hemos examinado en "El mechero de gas" porque, aunque en este caso Gamboa critica el fingimiento en pos de la ostentación material, en la novela sugiere que también es común, y quizá más deleznable, el fingimiento de valor moral.

No es de extrañarse, además, que Amalia sea justamente una actriz de medio pelo con mañas de mujer fatal. Federico Gamboa fue admirador ferviente de las actrices y cantantes que pasaron por los escenarios del Gran Teatro Nacional, el Principal y el Arbeu hacia las últimas décadas del siglo XIX. Dedicó muchas líneas de

[25] Federico Gamboa, *Primeras crónicas y "La confesión de un palacio"*. Ed., pról. y notas de Adriana Sandoval. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, 2014 (Letras del siglo XIX), p. 135.

[26] *Ibid*., p. 97.

sus crónicas a la descripción de la gracia, la belleza y el talento de las grandes artistas de la época, tanto nacionales como extranjeras. Sin embargo, también admiraba a las ejecutantes de papeles modestos y las encontraba particularmente peligrosas. Escribió en cierta ocasión que los hombres solteros pueden caer fácilmente bajo el influjo de los encantos de las divetas —las *prima donnas*, por el contrario, son quienes sufren si entablan relación con un hombre que no pertenezca a la farándula porque han de abandonar el edén artístico para consumar su amor—: "Y pensar en la influencia ejercida por una *diveta* en el galán de butaca, a quien dirige sus dardos acompañados de guiño de ojos, o golpe de caderas o pase de truhanesco cancán, es cosa de abismar. Como yo ya me he abismado al mirar las consecuencias en prójimos, amigos y conocidos, me pareció propia mi lamentación".[27]

Ahora bien, si nos situamos en la realidad social de aquel entonces, con ayuda de documentos históricos y estudios de la obra del autor, encontraremos que Federico Gamboa, como lo explica José Emilio Pacheco en el prólogo de *Diario*, fue uno de los últimos diplomáticos del régimen porfirista, y testigo del ocaso de esta etapa histórica de México de tal modo que su obra resulta ser un "incomparable autorretrato de la mentalidad porfiriana".[28] En aquel entonces México abría sus puertas a la inversión extranjera, la capital del país se afrancesaba en arquitectura y otras artes, y se modernizaba en infraestructura con el ferrocarril y la luz eléctrica. Desde luego, también los habitantes de la urbe en expansión se transformaban. Uno de los documentos indispensables para comprender la moralidad de los habitantes de la ciudad de México a fines del siglo XIX es *La génesis del crimen en México,* de Julio Guerrero. Esta obra publicada en 1901 es un estudio sociológico en que el autor expone y analiza una variedad de factores, desde atmos-

[27] *Ibid*., p. 99.

[28] José Emilio Pacheco, en F. Gamboa, *Diario de Federico Gamboa: 1892-1939.* Selec., pról. y notas de J.E. Pacheco. México, Siglo XXI, 1977, p. 35.

féricos hasta religiosos, que determinaron a la sociedad mexicana de aquel tiempo e influyeron en el surgimiento de conductas inmorales y criminales. Guerrero concluyó que la causa primordial de la crisis moral que presenciaba había sido el colapso del sistema de valores católicos, consecuencia a su vez de la laicización del sistema educativo, otro proyecto de modernización. El gran defecto del nuevo esquema de educación que instauró el gobierno liberal, en el cual se promovía la luz de la ciencia, y que siguió desarrollándose bajo el mandato de Porfirio Díaz, fue la carencia de un agente que desempeñara con eficacia el rol que antes había cubierto la institución moralizadora por excelencia, la Iglesia.[29]

Una aportación relevante de *La génesis del crimen* es la estratificación de la sociedad mexicana que Guerrero propuso con base en la observación de diversos aspectos de la vida privada de los citadinos. Para él, la sexualidad es el indicador más significativo del estado de un grupo social.[30] Ariel Rodríguez Kuri apunta que "lo que resulta interesante en Guerrero es que la definición de los patrones de comportamiento sexual apuntala toda una explicación sociológica, no del patrón como tal, sino de la ciudad".[31] Javier y Elisa, que materialmente se ubicarían en el tercer estrato,[32] no quedan precisamente ajustados en cuanto a comportamiento sexual:

[29] Ariel Rodríguez Kuri, "Julio Guerrero" en Carlos Íllades y A. R. Kuri, *Ciencia, filosofía y sociedad en cinco intelectuales del México Liberal*. México, UAM, Unidad Iztapalapa/Miguel Ángel Porrúa, 2001 (Biblioteca de Signos, 9), pp. 130-131.

[30] Julio Guerrero, *La génesis del crimen en México. Estudio de psiquiatría social*. Pról. de Arnoldo Kraus. México, Conaculta, 1996 (Cien de México), p. 132.

[31] A. Rodríguez Kuri, *op. cit.*, p. 122.

[32] *Cf.* A. Rodríguez Kuri, *op. cit.*, pp. 121-123. El estrato más bajo está representado por mendigos, traperos, papeleros, seberos, hilacheras, fregonas e indígenas, quienes viven en promiscuidad total. El segundo estrato, de comportamiento poliándrico, incluye a la tropa y la soldadera, obreros, sirvientes, campesinos migrantes e hijos de artesanos y otros sirvientes. En el tercer estrato, de conducta poligámica, se colocan artesanos, gendarmes, empleados de comercio, burócratas y empleados de casas extranjeras. En el cuarto y más alto estrato está representado por las señoras decentes, quienes adoptan relaciones monogámicas.

"La fidelidad masculina se quebranta con frecuencia, pero las mujeres guardan la fe jurada y son pudorosas y castas, repugnándoles las palabras y los actos obscenos".[33] Asimismo, al caracterizar a la concubina, rol que también encaja en esta misma clase, declara que ella "tolera que a puerta cerrada sea tratada por su señor como una esclava ante la cual se pueden tener todas las deshonestidades de un cafre [...]",[34] y además, "La concubina vive una vida vergonzante, y solo da el brazo a su amante en la calle cuando este se pone la peor ropa y se disfraza con sombreros que no acostumbra".[35] Sin embargo, en "El mechero de gas" observamos una descomposición del modelo, un desplazamiento de características: Elisa es ofendida, menospreciada, y Amalia es venerada. El modelo se rompe por segunda vez y definitivamente cuando Elisa cede al hostigamiento del ministro. He aquí entonces, como lo indica Fernando Morales, un indicio de que "uno de los problemas que aquejarán a la sociedad moderna porfirista será ni más ni menos que la crisis moral producida por el delito-pecado que cada vez se vuelve más cotidiano".[36] Incluso en las mujeres, pues tanto Elisa como Amalia surgen como representaciones de la mujer que pertenece a un nuevo entorno en el que "el adulterio no es una cuestión privativa de la clase social ni tampoco de la cuna; que una mujer pueda ceder a sus deseos y engañar a su esposo y a su amante es más común de lo que se piensa en plena sociedad porfiriana de fin del siglo XIX".[37]

[33] J. Guerrero, *op. cit.*, p. 141.

[34] *Ibid.*, p. 247.

[35] *Idem.*

[36] Fernando Morales Orozco, *El amor y el adulterio en tres novelas y un relato de Federico Gamboa,* en *Tesiunam* [en línea], p. 70. México, 2014. Tesis, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras. <http://tesis.unam.mx/>. [Consulta: 10 de diciembre, 2015.]

[37] *Ibid.*, p. 74. Adriana Sandoval hace la misma observación: "si antes la promiscuidad y la relajación de las costumbres sexuales se ubicaban con mayor fre-

Al respecto de la mediocridad de los personajes, en especial la de Javier y sus compañeros de trabajo, otra de las conjeturas de Julio Guerrero nos será útil. El investigador encuentra que la desidia laboral del mexicano tiene origen en la alta demanda de trabajo que obligaba a los jornaleros a realizar sus tareas con poca eficiencia para continuarlas al día siguiente, es decir, para procurarse un día más de sustento. De modo similar, los profesionistas malbarataban sus servicios y flaqueaban en escrúpulos para sobrevivir entre la competencia. En palabras de Guerrero:

> Por eso parecía perezoso nuestro pueblo; y los artesanos, obreros, profesionistas, empleados públicos y privados y, en general, todos los que en México luchaban por la vida ofreciendo su trabajo intelectual o muscular procuraban ante todo conservarlo y prolongarlo; por eso se prefería el empleo con sueldo fijo al trabajo independiente pero aleatorio; y esa era también, en parte cuando menos, la razón de las otras consecuencias degradantes de la pereza que se atribuyen a nuestro pueblo: como la falta de aspiraciones y la relajación de su moral.[38]

A pesar de que Javier tiene cierta posición, "no es hombre de letras". Tampoco necesita consumir sus energías en la faena manual, pero sí pertenece a un entorno en que hay temor de los arranques biliosos del jefe y en que toda protesta se pospone al menos hasta recibir la próxima quincena, es decir, efectivamente hay una tendencia a asegurar y prolongar el trabajo. Javier representa al hombre parásito que vive del naciente esquema burocrático del nuevo régimen, aquel cuyo estatus endeble puede derrumbarse por actos como pelear y ser vencido por un hombre de bajísimo estrato, y que asimismo, a la sombra de los poderosos, puede perder la honra sin posibilidad de recuperarla.

cuencia en las clases bajas e ignorantes, ahora estas prácticas son observables también en las capas medias e ilustradas" en F. Gamboa, *Todos somos iguales...*, p. 18.

[38] J. Guerrero, *op. cit*., p. 119.

El mismo Guerrero aclara durante su exposición de las capas sociales que tal clasificación admite matices, pues, si bien ha caracterizado al estereotipo de cada clase, hay individuos que adquieren características de otros estratos y que carecen de elementos de su propio estereotipo. Esta visión de ruptura, de heterogeneidad, de desvalorización, que coincide tanto en Guerrero como en Gamboa, señala una de las consecuencias negativas de la modernización de la ciudad.

Por último, volvamos a Cándido para tener en cuenta que, de los factores que ejercen influencia en la obra, "los valores e ideologías contribuyen principalmente al *contenido*, en tanto que las modalidades de comunicación influyen más en la *forma*".[39] Como ya hemos visto, los valores en crisis y la ideología que trajo consigo la modernización porfiriana permearon totalmente el contenido de la novela, y en el caso de la forma, es clara la influencia de la profesión de un Federico Gamboa de veinticinco años que para entonces ya llevaba más de cuatro años siendo redactor y cronista de *El Diario del Hogar* y *El Lunes*.

En resumen, el ambiente de decadencia moral en "El mechero de gas" se funda en la recurrencia de vicios como el cuidado de las apariencias, la mediocridad, la soberbia y el egoísmo, y claro, el adulterio o la deslealtad entre amantes. El autor utilizó un discurso narrativo ágil que combina y difumina entre sí tanto el discurso figural como el no verbal mediado por la voz del narrador, lo cual resulta efectivo para propiciar el ambiente referido, en el que la degradación del personaje adquiere un cauce natural. La creación de esta obra seguramente fue motivada por la crisis moral que Federico Gamboa vivió y observó durante el ocaso de la era porfiriana. A pesar de que Gamboa manifiesta en su prólogo a *Del natural* que la obra "no enseñará nada, ¡qué va a enseñar!", podemos inferir, al menos de este relato, que sí hay una intención de crítica y de llamada de atención a la sociedad decimonónica.

[39] A. Cándido, *op. cit.*, p. 58.

La búsqueda del entorno personal, social e histórico del autor nos ha ayudado, sin duda, a identificar dimensiones y parámetros sin los cuales no podríamos comprender adecuadamente la significación de la obra, puesto que las circunstancias sociales, culturales y literarias en que se posicionó entonces se han movido y transformado por más de un siglo. Sin embargo, no es posible pasar por alto que elementos de aquel entorno que son hoy perfectamente vigentes, han estado presentes en la idiosincrasia mexicana desde antes de "El mechero de gas" y que seguramente volverán a surgir en manifestaciones literarias venideras.

Federico Gamboa: dos obras, dos siglos

Emperatriz Reyes Miranda

Ante el desafío que implica comparar dos obras literarias del mismo autor y que además fueron escritas en dos siglos distintos, se presentó en mí la importancia de cuestionarme: ¿qué relevancia tiene en pleno siglo XXI analizar obras del siglo XIX y XX buscando proponer algo original que sea útil para nuestros tiempos? ¿Qué tan intensa es la relación entre el mundo y la literatura? ¿Qué tanto se afectan uno al otro?

Ha quedado claro gracias a distintos pensadores que hay que reconocer el pasado para entender el presente y comparar cómo tratar un tópico en distintas obras nos permite enfocarnos en un tema para hacer un análisis sincrónico entre ellas, y al mismo tiempo, acceder a la diacronía al ver cómo se transforma ese tópico a lo largo del tiempo.

Por otra parte, la relación que tiene la literatura con la realidad es un tema en el que también se ha llegado a importantes resoluciones. En mi opinión, la realidad está influenciando todo el tiempo, consciente o inconscientemente en la producción artística. Desde los artistas como Gamboa, que retratan un momento histórico que simple y sencillamente sucede, hasta aquellas corrientes artísticas que, huyendo lo más lejos posible de su realidad, terminan caracterizando una época, transformándola o iniciando revoluciones artísticas.

Con "El primer caso" y *El evangelista*, novelas de Federico Gamboa, tenemos la oportunidad de conocer dos siglos a través de la literatura y así también dos personajes femeninos que alcanzaron el esplendor de sus vidas en siglos distintos pero con tan sólo 33 años de distancia.

"El primer caso", es una obra publicada en 1889 dentro del primer libro de Gamboa, titulado *Del natural*. Está situada a finales del siglo XIX en el seno de una pareja humilde y tradicional que tiene una única hija. *El evangelista* es del siglo XX y se publicó en 1922, Consuelo es también la primera y única hija quien al quedar huérfana es delegada al cuidado y protección del abuelo. En ambas novelas

encontramos contextos muy similares que van más allá de tener una mujer joven dentro de los personajes principales de la historia.

El contexto en el que estas niñas se desarrollan es muy similar: ambas familias se encuentran en la miseria, también hay un hombre mayor que dedicó su vida a un ideal pero la historia cambió abruptamente dejándolos rezagados, tienen a su cargo una hija que va en progreso junto con los tiempos y que es su adoración, sin embargo, ambos hombres son arcaicos, son viejos y ya no hay un futuro que los acoja, ven el exterior como una amenaza y quisieran retener las cosas tal y como eran, pero al mismo tiempo, quieren lo mejor para sus niñas y los dos ceden a que ellas salgan al mundo.

En cuanto a las influencias que las niñas tienen en su crecimiento vemos que para Rosita la madre es un fuerte ejemplo de mujer abnegada y obediente del marido o de cualquier otra figura masculina, una mujer que no tiene decisión sobre su vida, que es más una compañera que un individuo. Recordemos que Lola es enterada de la identidad de su verdadero padre por medio de su marido y en el momento en el que éste decide que es prudente. "Y Lola, obediente y buena, no se separó más del lecho de su protector, adivinándole el pensamiento y atendiéndolo con la abnegación de una aguerrida hermana de la caridad".[1] La hija de esta *mujer abnegada* será Rosita y pese a que ella es protagonista el modo en el que es presentada como personaje en la novela es muy parti-

[1] Federico Gamboa, "El primer caso", en *Del natural* [en línea], [s. p. i.], https://archive.org/stream/3673044#page/111/mode/2up/search/caso. [Consulta: 3 de noviembre, 2015.] p. 134.

cular y es digno de mencionarse: “Había nacido el primogénito de los Cortijo. Caía la tarde”.[2]

El nacimiento de Rosita se anuncia mediante una paráfrasis verbal, si se analiza más a detalle la frase, Rosita está extraviada entre todas esas palabras, no tiene nombre aún y ella no nos cuenta que nació, lo hace una curiosa voz narrativa que tiene mucha incidencia en este personaje, fenómeno contrario al de Consuelo que toma la primera persona desde niña de forma muy natural. Así, desde la primera vez que aparece en la novela la escuchamos hablar y la vemos reconocerse a sí misma como una persona, ese *me lo has dicho* (a mí) la identifica como sujeto activo: “—Pero, abuelo, si ya me lo has dicho mil ocasiones”.[3]

Posteriormente Rosita es enviada a una escuela privada y católica dirigida por monjas, esto nos demuestra el interés primario de los padres por dotarla de una educación religiosa y conservadora pues eso la haría una *buena mujer*.

En la construcción de “El primer caso”, con el ingreso de Rosita a la escuela privada, el personaje pierde la autonomía que había mostrado de niña, pasó de ser la reina de los juegos a ser el objeto que será educado. Este cambio está marcado con claridad en el texto. La última vez que leemos la voz de Rosita es cuando pregunta a sus padres: “—¿Y qué, esas madres tienen muchos hijos?...”[4] a partir de ahí Rosa calla, pierde la inocencia infantil y pese a la confusión que le produce la ira irracional de los padres podemos ver que adquiere un conocimiento que ni en la calle ni en la escuela le enseñarían; la autocensura y el silencio. “Cada vez que abría los labios y antes de que articulara un sonido, veía delante de sí las manos amenazadoras de sus antecesores, prontas a

[2] *Ibid*., p. 121.

[3] F. Gamboa, *El evangelista* [en línea]. México, UNAM, 2016, <http://www.lanovelacorta.com/1872-1922/evp.php>. [Consulta: 3 de noviembre, 2015.]

[4] F. Gamboa, “El primer caso”, en *Del Natural*, p.144

descargar la ira que se manifestaba en sus semblantes"[5] Con esto Rosa representa, de alguna manera, a la mujer prototípica de México en el siglo XIX, la que *calladita se ve más bonita*, la que no tiene voz ni voto; irónicamente el silencio y la pasividad del personaje es lo que habla y le dice al lector contemporáneo que hay una voz contenida en la mujer de ese siglo.

Este es un parteaguas importante en el texto porque de ahí en adelante va a ser esta extraña voz narrativa la que nos hable de Rosa. "Sin que entrara a los colegios de Gobierno, iban a convertirla en un estuche de especialidades y de atractivos. Las monjas eran instruidísimas".[6]

Iban, la tercera persona del plural es ahora quien está facultada para convertir a Rosita en mujer de bien. Al separarse de su hija, los padres relegan la responsabilidad de la crianza a seres lejanos, dejándonos a los lectores la imagen de una niña que es vista desde fuera, una desesperación encapsulada, que no es dicha sino descrita. "Esperaba los jueves con una ansiedad inexplicable: eran los días señalados para recibir las visitas de la familia. Despertaba más contenta y encontraba los mismos objetos y las mismas personas que le hacían insoportable su cautiverio, con distinto semblante…".[7]

Consuelo, por su parte, es de niña un encanto, se comporta apropiadamente y es libre de estudiar en una escuela de gobierno sin monjas ni muros que le impidan ver y conocer el mundo; tiene todo lo necesario para su crianza gracias al sacrificio de su abuelo, quien dejó un poco de lado sus ideales y hasta pensó en trabajar con todos por igual con tal de mantener a la nieta: "Cuando volvió la cara, el doble fenómeno natural e ineluctable se había consumado: él era un anciano cada día más inútil, y Consuelo era una encantadora flor de carne en plena juventud y desarrollo, a tal

[5] *Ibid*, p. 144.
[6] *Ibid.*, p. 143.
[7] *Ibid.*, p. 148.

extremo tentadora y deliciosa, que sintió miedo de que se la marchitaran y perdieran".[8]

En el fragmento anterior de *El Evangelista*, podemos ver una excelente analogía de la transición natural y a la vez brusca entre los tiempos que son representados por Consuelo y Moisés, simultáneamente el siglo XIX va perdiendo su vigencia y entusiasmo; el XX va despuntando en su máximo esplendor.

Algo importante de mencionar para entender la diferencia entre estas dos mujeres es la de la dicotomía pasivo/activo. La pasividad de Rosa se manifiesta durante todo el relato, cuando entra al internado de monjas es porque así lo deciden sus padres; y permanece ahí, y se adapta aunque le molesta el cautiverio, se adapta tanto que le auguran un buen futuro dentro del internado y la quieren educar como monja. Las acciones de Rosa se limitan a las de una ligera rebeldía que tendrá sus consecuencias al final de la novela. Para que Rosa entrara a trabajar, tuvo que haber charlas y consensos en los que ella no tenía voz ni voto y fueron los padres y los amigos quienes determinaron que ella tuviera un cargo laboral. "Francamente, valía la pena: él la recomendaría con el jefe de la oficina, haciéndole ver que era un padre cuidadoso. […] Además iría a esperar a Rosita y la acompañaría por las mañanas. Con esa conducta, nada debía temer y sobre todo: "¡Sería el primer caso!".[9]

Rosa es recibida como una celebridad en su trabajo, Gamboa la exhibe como un bicho raro que todos quieren conocer para satisfacer su propia curiosidad, pero aun gozando del privilegio que representaba para su época el ser una mujer trabajadora, su jefe es un hombre que posee un incuestionable poder sobre ella. Rosa queda expuesta a estos *peligros* que implica entrar en el mundo de los hombres exponiéndola repentinamente al mundo laboral que no sólo era nuevo para Rosa sino para cualquier mujer de la época. Ella es el primer caso, eso significa que es ese conejillo de indias

[8] F. Gamboa, *El evangelista*.

[9] F. Gamboa, *El primer caso*, p. 158.

con el que se experimenta para ver si las cosas salen bien, pero no se le dan las herramientas para que algo florezca, prácticamente le dan las herramientas para el desastre, ¿se puede culpar a Rosa de su trágico final?

Por su parte, Consuelo, ya no es una muchacha que fue criada para "coser botones", ella cuenta con una educación escolar más parecida a la que hay en la actualidad y así le es posible obtener un diploma en la Escuela de Comercio. Es importante mencionar la genialidad de Gamboa en hacer de este personaje una niña huérfana, de privarla de una influencia femenina directa en sus años de formación para dejarla a cargo de una figura paterna alejada por dos generaciones de las costumbres y los tiempos a los que se enfrenta Consuelo; esto hace que sea más evidente la ruptura generacional y el personaje tenga más congruencia con su comportamiento. "De ahí que a la cuarta o quinta embestida se allanara Moisés a que la muchacha, más hábil para cuentas y escrituras que para remendar rotos y zurcir descosidos, provista de su figura y de un diploma de la Escuela de Comercio, medianamente remunerada se acomodara en bufete de 'un señor licenciado' de larga fama y no cortos calendarios".[10]

Ante estos planteamientos, es preciso centrar la atención en lo que ocurría en México y en el mundo a principios del siglo XX; las novelas de Gamboa están puestas en un contexto sociopolítico que es de relevancia notable para justificar los sucesos en ambas obras. Lo que hace que las historias funcionen y a pesar de ser casi paralelas, tengan un final diametralmente opuesto, es el hecho de estar históricamente apoyadas por los cambios sociales, principalmente, las gestiones feministas en el año de 1916 que iniciaron la lucha para que la mujer pudiera incursionar en diversos ámbitos de la vida social y política. Para cuando Consuelo entra a trabajar, en México se le está dando apertura laboral a la mujer, o por lo menos, se están promoviendo las iniciativas para que esto suceda. En

[10] F. Gamboa, *El evangelista.*

el centro del país, uno de los ámbitos que tuvieron más influencia para el cambio de siglo fue el de la educación. En un estudio sobre las pioneras de la medicina en México, se hace constar la presión social como un obstáculo con el que las mujeres tenían que luchar más que con cualquier otra limitante: "Es probable que la sociedad porfirista y aun las posteriores no vieran con buenos ojos el atrevimiento de unas jovencitas a pisar los terrenos exclusivos de los hombres. Tal vez era más difícil lidiar con la opinión pública que con los profesores".[11]

No obstante las oposiciones, el feminismo viene a permear en la conciencia colectiva y es aceptado por una parte importante de hombres y mujeres que lo consideraron correcto y que no temían abrirle el espacio a la mujer para que se incluyera en algunas de las actividades de la vida cotidiana. Mucho tuvo que ver el hecho histórico de que el rol de los hombres cambió con la Revolución y las mujeres tuvieron que aprender a suplir las carencias que dejaban los hombres en los hogares. El padre de Consuelo, por ejemplo, es una figura ausente, suplida por el abuelo pero aun así es una falta importante y propia de la época. "Es preciso detenernos a pensar de qué manera perturbó a la sociedad y a las familias mexicanas esta movilización de ejércitos y sus constantes combates. […] Por un lado, muchos hombres abandonaron a su familia, y por otro, se fueron descuidando las actividades económicas".[12] Estos antecedentes nos hacen pensar que el rol de la mujer tenía que ser distinto en alguna forma. Como la mayoría de los cambios, es lento y tan sutil, tanto que a esta distancia es difícil considerarlo valioso, puesto que la mayoría de los derechos seguían siendo negados y la principal función de la mujer en la sociedad continuaba siendo la de ser esposa o madre. Pese a lo anterior, esa sutil dife-

[11] Gabriela Castañeda, *Pioneras de la medicina mexicana en la* UNAM*: del porfiriato al nuevo régimen,* 1887-1936, p. 72.

[12] Josefina McGregor, *Los revolucionarios frente al porfiriato*, México, SEP, 2009, p. 32.

rencia es el eje que despunta los finales de Rosa y Consuelo en la narrativa de Gamboa; es también lo que hace que Rosita, así en diminutivo, carezca de discurso propio mientras que Consuelo, a secas desde pequeña, tenga toda la voz para llamar a las cosas por su nombre: "Y con su boca roja y sin dientes, ya lo llamaba 'abuelo'".[13]

En el caso de Rosa, ésta es llevada por su jefe a la deshonra, enamorándola con promesas para poseerla. Es decir, es tratada como un objeto que se desea conseguir y, con la ingenuidad de un niño, Rosa se entrega incluso en contra de su nulificada voluntad, *llora por dentro* y el enamorado es el que la lleva, es el que la dirige y la manipula a su antojo. Para los tiempos en los que Rosa es mujer, no había otro desenlace posible para la secuencia de hechos que presenta Gamboa en el cuento. De alguna forma es su destino, es el ejemplo de la mujer que "no está preparada para ser ciudadana", como nos dice Gabriela Cano,[14] no tiene la educación suficiente para tomar sus propias decisiones. La postura anterior es una muestra del conservadurismo que reinó en el siglo XIX, y ese poderoso argumento perduró décadas en la sociedad mexicana, lo suficiente para relegar a las mujeres a un segundo plano, en este caso a un personaje que puede ser protagónico pero que, aun así, no lleva a cabo acciones determinantes en el rumbo de la historia; ni siquiera al dar a luz es ella quien lo anuncia, hay un narrador externo que nos informa el suceso, el personaje es preso de una voz pasiva que no puede decir una sola palabra, las repercusiones de lo anterior son inmensas; no hay manera de cambiar el destino ni el presente si no se es dueño ni siquiera de las propias palabras. Rosa es producto de sus circunstancias y su tiempo.

[13] *Ibid.*, p. 29.

[14] Refiriéndose al derecho femenino al voto señala: "El argumento central esgrimido por los constituyentes fue la supuesta incapacidad y falta de educación de las mujeres para ser ciudadanas". Gabriela Cano, *Revolución, feminismo y ciudadanía (1915-1940)* [en línea], México, CIMAC PUEG-UNAM, 1992, p. 3.

"—Rosita ocupaba la cama número 20 en la Casa de Maternidad! [sic].
—El deseo de la Madre directora se había realizado! [sic].
El del amigo de Isaac, también.
Era Rosita el primer caso!!".[15]

Contrario a esto, Consuelo es una mujer apegada al nicho familiar y con un fuerte vínculo entre ella y su abuelo. También lo es para tomar en sus manos el futuro y aprender, por cuenta y decisión propia, a usar la máquina de escribir, rompiendo así con el abuelo y lo que este representa. Ella no es víctima de un hombre, es compañera y cómplice. Cuando se enamora es ella quien efectúa la acción del verbo, es ella quien nos informa que se va con un hombre y se va por amor. "…Por Dios santísimo, abuelo, no me maldigas porque destruirías mi dicha; y guarda este beso, el último, en tus canas…".[16] El enamorado no es culpable de esto. Consuelo le pide al abuelo comprensión, en la carta de despedida, que no la maldiga, porque destruiría su dicha. Ella se va para gozar.

Ambas novelas, vistas en conjunto, logran plasmar la postura bilateral de la transición de siglo y del régimen patriarcal en el centro de México. "El primer caso" retrata la postura positivista[17] que veía a la mujer como algo frágil con deberes sociales específicos, exclusivamente del hogar y la familia. El personaje de Rosita es prototípico en el sentido de que es la mujer que calla, por la que han de hablar los demás acerca de sí misma, de sus anhelos y de su destino. También por su fragilidad, todos pretenden cuidarla de los peligros de salir al mundo. Al leer el texto del joven Gamboa,

[15] F. Gamboa, *El primer caso*, p. 167.

[16] F. Gamboa, *El Evangelista*.

[17] Sobre el positivismo, Jaiven señala: "Los positivistas ponían énfasis en que la vida privada era el único espacio permitido para la participación social de las mujeres y las excluían de un ámbito colectivo más amplio como era el de la política". Ana Laura Jaiven, "Las mujeres en la Revolución Mexicana. Un punto de vista historiográfico" [en línea], en *Secuencia. Revista de Historia y Ciencias Sociales*, núm. 33. México, 1995, p. 88.

nos hace sentir que verdaderamente el exterior puede destruir a ese ser tan vulnerable.

> [...] porque para las mexicanas el pudor es su más rico tesoro, su aureola más brillante, su imán más atractivo; y como su contacto diario con los hombres, por causa de asuntos académicos, científicos y profesionales, tendría que teñir de carmín en más de una ocasión sus ruborosas mejillas, claro es que sería violentar su modo de ser, herirlas en mitad del corazón, asesinarlas proditoriamente, masculinizándolas con lo que hoy torcidamente se llama feminismo.[18]

¿Cómo nos podemos explicar un cambio tan radical en el final de estas dos mujeres a solo 33 años de distancia? La modernidad del siglo XX llegó como una vorágine, equiparable a la rapidez con la que en nuestros tiempos avanza la tecnología o la ciencia. Todos los años había nuevos cambios, todos los días una idea de progreso se manifestaba en pro del feminismo y de los derechos liberales. El siguiente párrafo de Gabriela Cano ejemplifica esta velocidad: "Entre 1920 y 1935, en la Ciudad de México se reunieron el Primer Congreso Feminista de la Liga Panamericana de Mujeres (1923), el Congreso Liga de Mujeres Ibéricas e Hispanoamericanas (1925), tres Congresos Nacionales de Obreras y Campesinas (1931, 1933 y 1934), además del Congreso sobre Prostitución (1934)".[19]

Estas dos obras de Federico Gamboa contrastadas funcionan para comprender los antecedentes del cambio. A veces sólo se está a un día de distancia para que la normalidad se altere para siempre y Gamboa tuvo la suerte de poder estar presente para contarnos cómo sucedió. Sin entrar a profundidad en cuestiones de género, uno puede acceder a un espacio en la historia de la Ciudad de México en la transición del cambio de siglo, del cambio de corrientes artísticas, tecnológicas, políticas, etcétera. Pero principalmente en el cambio

[18] Andrés Ortega. "Feminismo", en *Boletín de la sociedad mexicana de Geografía y Estadística*, 1907, p. 333.

[19] G. Cano, *op. cit.*, p. 5.

de voz pasiva a voz activa en las protagonistas de estas dos obras y las repercusiones en los hechos que se desencadenan a partir de esta sencilla dicotomía. La importancia de que una mujer sea dueña de sus pensamientos y sus palabras es algo que para nuestra época sucede de manera tan cotidiana que no nos percatamos de todo lo que perderíamos si perdiéramos de pronto la capacidad de hablar por nosotras mismas. A partir del análisis contrastado de estos dos textos, podemos encontrar que esta singularidad es la que representa el cambio de siglo. El arte no se puede entender aislado del contexto de aquellos que lo producen. Independientemente del poder del individuo sobre la obra, hay siempre un manto que todo lo cubre, que algunas veces es más o menos evidente, pero que sin duda alguna influye en el ser al grado de definirlo, así la literatura y los géneros literarios se reinventan con los tiempos y las necesidades sociales e individuales que se manifiestan en el espacio que los ve nacer.

“La mujer engañada”: Un motivo literario en las novelas *El de los claveles dobles* y *La rumba* de Ángel de Campo

Emilia Rodríguez Cid

En tiempos de don Porfirio

> El rol fundamental asignado a las mujeres durante la segunda mitad del siglo XIX estuvo restringido al cuidado de la familia y a la educación de los hijos. Estos ideales de mujer y de familia de la oligarquía porfiriana entraron en contradicción con las necesidades del desarrollo industrial del país, que al requerir de la mano de obra femenina alejó a las mujeres de sus hogares.[1]

El siglo XIX agoniza. México goza por fin de un periodo de paz y estabilidad,[2] el positivismo es la apuesta hacia la modernización. En sus frutos “se ponían las esperanzas de desarrollar materialmente el país y contribuir a la formación de una ciudadanía liberal, apartada de la influencia de la Iglesia católica”.[3]

Estos cambios incluyen a las mujeres; muchas de ellas saldrán del ámbito doméstico para conquistar espacios que les eran antes

[1] Ana Saloma Gutiérrez. “De la mujer ideal a la mujer real. Las contradicciones del estereotipo femenino en el siglo XIX” *Cuicuilco. Revista de la Escuela Nacional de Antropología e Historia.* (18)2000. INAH. Web. <https://revistas.inah.gob.mx/index.php/cuicuilco/article/view/368/340> [Consulta: 2 de junio de 2015].

[2] Con el final de la intervención francesa (1867) y la mano de hierro de la dictadura porfiriana, el país entrará al período de estabilidad política y social previo a la Revolución Mexicana.

[3] Manuel Prendes Guardiola. “Técnicas narrativas en *La Rumba*, de Ángel de Campo” *Arrabal* 4(2002): 149-159. *Revistes Catalanes amb Acceés Obert (RACO).* Web. <http://www.raco.cat/index.php/arrabal/article/viewFile/140499/192071>, p. 149. [Consulta: 2 junio de 2015].

vedados: el mundo laboral, el de las escuelas y universidades, etcétera. También la sexualidad femenina experimentará cambios, las mujeres empiezan a reclamar como propio su cuerpo y sus decisiones sobre él. Esto preocupa a los sectores más conservadores.

Los escritores mexicanos de la época, desde perspectivas muy variadas, retratarán a la mujer en sus diversos estadios: Federico Gamboa en su novela corta "El mechero de gas" (1889), la pinta —casi niña— como comparsa involuntaria de un adulterio, mientras que Ciro B. Ceballos dibuja, en *Un adulterio* (1903), la infidelidad femenina de la peor especie imaginable; Efrén Rebolledo transita desde la aparente pasividad de Clara, obra maestra de Gabriel Montero en *El enemigo* (1900), hasta la mujer fatal de *Salamandra* (1919) paradigma de la completa emancipación femenina.

Hay que considerar que es común que en la literatura las mujeres que se apartan de los roles tradicionales acaben mal. Existen infinidad de ejemplos: desde *Madame Bovary* (1856) hasta *Santa* (1903) sus vidas se presentan como fábulas moralistas que intentan escarmentar a las mujeres "rebeldes". José Ricardo Chaves, en su trabajo "Mujeres viriles, el caso de *La Rumba de Micrós*" afirma que "la modernidad que soplaba por México en tiempos porfiristas se expresaba en algunos escritores como un malestar nostálgico por la pérdida de las mujeres de antes, fieles a sus roles tradicionales de familia, maternidad e iglesia".[4] Es en esta época que Ángel de Campo (México, 1868-1908) escribe las dos novelas que ocupan el presente estudio: *La Rumba* (1890-1891), novela de 20 entregas, publicada en el diario *El Nacional*; y *El de los claveles dobles* (1899) publicada en el periódico *Cómico*, en siete entregas.

El presente trabajo busca determinar si las obras de Ángel de Campo expresan su disgusto ante los cambios sociales, recreando

[4] José Ricardo Chaves. "Mujeres viriles, el caso de *La Rumba de Micrós*" *Literatura Mexicana* 20(2009): 65-74. *Portal de revistas científicas y arbitradas de la* UNAM. <http://www.revistas.unam.mx/index.php/rlm/article/view/19189>, p. 68. [Consulta: 2 de junio de 2015].

historias en las que sus protagonistas se hacen acreedoras a un castigo al trastocar los valores que la tradición mexicana del XIX les demanda. O, si por el contrario, el destino fatal de sus heroínas es una suerte de denuncia que pone en evidencia la inmovilidad social de la época, especialmente en el caso de la mujer.

Al construir a las dos protagonistas de estas novelas, Ángel de Campo las ha concebido como "mujeres engañadas", pero las ha dotado de una serie de rasgos diferentes que las llevarán, por desiguales caminos, a un mismo momento culminante: la pérdida de la honra. A partir de ahí, "todo será cuesta abajo".

Es probable que los vientos de cambio que se respiraban en la Ciudad de México llevaran al autor a crear personajes que se atreven a buscar un destino diferente. Sin embargo en ambas historias sus protagonistas van a fracasar.

Desde el inicio las novelas mantienen un tono amargo que hace esperar lo peor. Se podría afirmar que ambas son "crónicas de un fracaso". En el caso de *El de los claveles dobles*, matizado de un estilo satírico, el autor se solaza en recrear ambientes desolados. Habitados por personajes terribles. Especialmente en la primera parte de la novela las descripciones nos hacen desear, tanto como Remedios, escapar de ahí:

> Alguna mujer enmarañada, encorvada, sucia, sin rebozo, descubierta la camisa grasienta […]
>
> Parecía aquello un pueblo perdido en los arenales de no sé qué desierto […]
>
> Los hombres eran de rostros patibularios, amarillentos, de mirar siniestro, ensabanados, con cara de convalecientes del hígado […]
>
> Los perros se encarnizaban en los montones de basura; uno que otro pordiosero los espantaba para buscar hilachos, removiendo los montones y haciendo relampaguear los fondos de botellas, insensibles al olor de la inmundicia calcinada y de los gatos muertos achicharrados por el sol […]

> Las noches de lluvia se hacía un lago de la inmensa Rumba, lago en que flotaban cadáveres de animales, pedazos de sombreros de palma, ollas despostilladas.[5]

Las dos protagonistas, Felipa y Remedios, pertenecen a las clases bajas citadinas, mismas de las que es difícil remontar y de las que, se

podría interpretar, heredarán su sino funesto. Julio Guerrero, en su obra *La génesis del crimen en México* (1901), escrita apenas unos años después de que las dos novelas de De Campo vieran la luz, afirma, a propósito de esta época que: "el progreso en bienestar físico, desarrollo intelectual, y participación en los negocios generales de la comunidad, ha quedado sujeto á [sic] límites infranqueables á veces de generación en generación, obligando á sus miembros á vivir las mismas costumbres que sus padres, formándoles un coeficiente intelectual especial y hasta un tipo físico á a cada una".[6]

La mujer burlada por *El de los claveles dobles*

> —Lloro porque tengo dignidad, porque habré hecho mal, pero se quema mi rostro de vergüenza (se lo cubre) al pensar que todas esas pudieran hablar de mi reputación; al pensar que tú no has cumplido lo pactado…[7]

Los rasgos de Felipa se irán dibujando, más que por descripciones del personaje, por sus diálogos y por el ambiente que la rodea. La primera escena de la obra, casi como si se tratara de una represen-

[5] Ángel de Campo. Tic-Tac. *El de los claveles dobles.* Pres., edic y notas Dulce María Adame González. *La novela corta. Una biblioteca virtual.* UNAM. [s.a.] Web. <http://www.lanovelacorta.com/1872-1922/pdf/eldelosclavelesdobles.pdf> pp. 6-8. [Consulta: 2 de junio de 2015].

[6] Julio Guerrero. *La génesis del crimen en México.* México: Porrúa, 1901, p. 155.

[7] Á. de Campo. *Ibid.*, p. 14.

tación teatral, nos muestra un coro de lavanderas que, desde la azotea de la vecindad, hacen gala de su condición de léperas:

> —¡Las ocho!, exclamaron hasta seis mujeres, sentadas sobre los talones frente a sus respectivas piedras de lavadero.
>
> —¡Las ocho!, exclamó un jorobado impeliendo el brazo de una bomba, que toda ella se volvía vendajes y escapes de aire.
>
> Las mujeres reanudaron su charla, tan maliciosa, que parecía o diálogo de tanda o conversación entre hombres solos.
>
> —A que no me adivinan esta adivinanza —prorrumpió Emerenciana mostrando una camiseta manchada de azul en la sisa. Esta es de un casado, su mujer lleva cuatro meses de cama y los caracoles de la cuñada huelen a lo mismo, ¿qué será?
>
> —¡Ferrocarril!
>
> Estalló una carcajada escandalosa.
>
> —Se les va a secar la lengua —terció el jorobado—; parece mentira que coman con esa boca.[8]

El ambiente de la vecindad es muy similar al que Julio Guerrero describe para los "léperos" en su obra: "Los hombres y mujeres de esta clase han perdido el pudor de la manera más absoluta; su lenguaje es tabernario: viven en promiscuidad sexual, se embriagan cuotidianamente, frecuentan las pulquerías de los últimos barrios; riñen y son los promotores principales de los escándalos; forman el antiguo leperaje de México".[9]

La propia Felipa, que aparece unos párrafos más adelante, no parece ajena a ese ambiente. En esa misma azotea la vemos pelear con Cloti (su antigua amiga y ahora rival en amores), amenazándola: "por tu madre, por tu madre, si tienes madre (condicional) que no me tientes (metiéndole las manos en la cara). Vete, hay testigos, no respondo si se me sube lo Felipa a la cabeza (apretando los puños)", tratando de intimidarla: "No te arranco la lengua, Cloti,

[8] *Ibid.*, pp. 2-3.

[9] J. Guerrero, *op. cit.*, p. 159.

¿sabes por qué? Porque no quiero que haya escándalo" e insultándola de manera velada: "te tengo lástima… grandísima…".[10]

Hasta este momento Felipa aparece como una mujer ruda, perfectamente capaz de defenderse. Sin embargo, la presencia de su madre, el tono imperativo que utiliza esta y la docilidad con que aparentemente Felipa responde, comienza a dibujarnos el verdadero

carácter de la heroína de *El de los claveles dobles:*

> —¿Qué haces ahí, primor? Ya se subió la leche, están tirados los trastos, tienes que estudiar tu inglés, y tan fresca enredando chismes…
>
> […]
>
> —Anda, que te hablo —prosiguió la comadrona, meneando la babucha derecha.
>
> —Voy.
>
> —Pero luego.
>
> Ceniza de la rabia entró Felipa a su cuarto.[11]

Poco a poco se nos mostrará como una mujer vencida. En su relación con Pepe María hay súplica constante: "Te he dado mi primer amor, […] Te entregué mis ilusiones […] Te di lo que nadie te dará: una alma limpia" en conjunto con un dejo recriminatorio: "Pero tú no has comprendido mi sacrificio, y lo que más me duele, no es que correspondas mal a mi cariño".[12] lo que, de alguna manera, alienta el desprecio del amante. De igual forma se recrimina a sí misma su caída: "Confieso que es un perdido, un lépero, un hombre sin entrañas, pero lo quiero con todo y que tanto me ha hecho padecer y es causa de todas mis fatigas. […] ¡Me partió la herradura y me merezco lo que me está pasando!"[13] y está dispuesta a seguirlo, a pesar de todo, hacia un destino incierto: "Vengo decidida a todo: métete en ese coche, pues me meto; vamos a tomar el tren y

[10] A. de Campo, *op. cit.*, p. 8.
[11] *Ibid.*, p. 9.
[12] *Ibid.*, pp. 14-15.
[13] *Ibid.*, pp. 29-30.

a sufrir hambres, pues lo tomo, porque a estas horas ya es tarde y no queda otra solución, puesto que no puedo casarme ni con él ni con otro. ¡Con qué poquita cosa se va de astas una mujer!”.[14]

Su trágico fin es producto de esa desesperación. El saberse deshonrada, encinta y despreciada, las conducirá al suicidio como única salida.

Remedios Vena, la «peladita» que quería ser rota

> Amargas cosas que despertaban en su interior un deseo vago, no definido de algo que no fuera su existencia de bestia de carga y aquellos recuerdos la ponían pensativa, mugía en su interior una cólera oculta, una sorda rebelión contra su suerte[…], murmuraba no sé qué frases, como si soñara en voz alta diciendo:
> —Yo he de ser como las rotas...[15]

A pesar de que será víctima, como Felipa, de las falsas promesas de un hombre, Remedios Vena, La Rumba, es un tipo de mujer bien distinta. Mezcla de rasgos que pudieran parecer irreconciliables se perfila desde el principio de la historia, desde su niñez, como una mujer fuerte: capaz de defenderse y que aparenta saber lo que quiere:

> … en sus ojos de dulzura infantil, cruzaban a veces esos relámpagos elocuentes, esas miradas de mujer que en nada se parecen al candor…

> … Los muchachos la temían por sus fuerzas.

[14] *Ibidem*.

[15] Ángel de Campo. Micrós. *La Rumba. Biblioteca Digital Ilce.* Instituto Latinoamericano de la Comunicación Educativa. [s.a.] Web. <http://bibliotecadigital.ilce.edu.mx/Colecciones/ObrasClasicas/_docs/Rumba.pdf>. [Consulta: 2 de junio de 2015].

… Era hosca, feroz, intratable. Cuando su padre estaba ebrio y le arrojaba puñetazos, ella los paraba como un maestro de pugilato…

… guardaba como un avaro los centavos que pedía descaradamente al tendero en medio de coquetas muecas y miradas que subyugaban al rubio mocetón…[16]

El autor recrea, además las difíciles condiciones en que crece.[17] Golpeada por su padre: "daba lástima ver en su epidermis de capullo tierno los moretones, rastros de la cólera brutal del herrero"; trabajando como adulto: " trabajaba como un hombre: su padre el herrero, ebrio consuetudinario, la ocupaba en el oficio como a un oficial cualquiera; levantaba grandes barras, golpeaba con pesados martillos, mordíase la lengua, se bebía el sudor"; deseada, desde niña, por los hombres de su barrio: "el cura la detenía en el confesonario más tiempo que a las otras muchachas de la Doctrina; el tendero le tomaba la mano, se la oprimía largo rato"; todo en su entorno la destina a el mismo tipo de vida: "el padre ebrio, la madre colérica, los hermanos sucios, imbéciles, incapaces. ¿qué podía esperar de aquella herrería?"[18]

Remedios comienza su vida sentimental, en brazos de Chito, el aprendiz de su padre, "pasión brutal declarada a empellones". Pero la chica sueña con otra cosa. Intuye que en la vida hay algo más allá de su barrio, y de la manera en que los jóvenes se enamoran: "[en] citas de plazuela, […] diálogos en los que el platonismo brillaba por su ausencia, y la más tierna de las caricias del burdo amante era magullar entre sus manos callosas".[19] Esta intuición la llevará a desear otra cosa, a buscar salir del ámbito en que ha crecido.

[16] *Ibid.*, pp. 11-12.

[17] Que es reflejo exacto de muchas de las situaciones narradas en la obra de Julio Guerrero *La génesis del crimen en México* (ver páginas 159 a 177). Donde la falta de cultura, la promiscuidad, el alcoholismo, la suciedad y la violencia intrafamiliar son la constante en la vida de los niños y las mujeres.

[18] *Ibid.*, pp. 11-12, 18.

[19] *Ibid.*, p. 169.

Con el paso del tiempo, Remedios, convertida ya en una hermosa mujer, conservará los rasgos mostrados desde su infancia: "Era una mujer hermosa, una de esas que ponen fuera de sus casillas a los devotos de lo monumental, y ella lo era por su alta estatura, su robustez y aquel aire de diosa guerrera de su rostro, aquel mirar que penetraba hasta la médula y aquella sonrisa nada mística de sus labios gruesos, rojos, húmedos y sanos";[20] y saldrá en búsqueda del amor que imagina, sin embargo, tampoco ella encontrará la felicidad en brazos del Cornichón.

Felipa se queja en *El de los claveles dobles* de que Pepe María se niega a casarse después de haberle ofrecido matrimonio: "¡Qué juramentos! ¡Y qué promesas! ¡Y qué farsas! Después del día de Tlalpan me prometió casarse conmigo".[21] Remedios va a recordar las palabras de Napoleón Cornichón el día que la sedujo: "¿No soy un caballero? ¿Cree usted que si de mí dependiera no hubiera ya...? Remedios, me caso, pero... pero habiendo amor nada tiene de particular un viajecito aquí cerca, nada más a Toluca".[22] Ninguna de las dos recuperará la honra. Pepe María es un hombre casado que engañó a Felipa, Remedios se verá finalmente a "a merced de un ebrio miserable a quien le pedía de rodillas una reparación y respondía... ¡no me he de casar sino con muchos pesos!".[23]

[20] *Ibid.*, pp. 14-15.

[21] *Claveles*, *op. cit.*, p. 30.

[22] *La Rumba, op. cit.*, p. 16.

[23] *Ibid.*, p. 38.

La pérdida de la honra

> Para las mujeres es una obligación lo que para los hombres es un premio a la virtud; a saber, la buena fama y reputación. El hombre la recobra aunque haya llegado a perderla: la mujer no. Se le debe decir muchas veces, que no le basta ser buena: le es preciso además parecerlo.[24]

Para la sociedad de finales del siglo XIX, el más preciado don de las mujeres, era su honra. Perderla equivalía a dejar de ser digna de toda consideración. Quizás es por ello que Ángel de Campo recrea, en dos personajes de rasgos tan distintos, el mismo motivo. Felipa está enamorada, o cree estarlo, aferrándose con desesperación a un hombre que no la valora. Remedios busca en Cornichón la posibilidad de un ascenso social. Las dos encontrarán un final desgraciado.

Sin embargo, cabe preguntarse si realmente son engañadas, o ellas, por diferentes causas, se dejan engañar. Felipa sabe que Pepe María no es hombre de una sola mujer, y aunque en un principio ignora que es casado, sí es consciente de que coquetea con todas las féminas de la vecindad: "lo que más me duele, no es que correspondas mal a mi cariño, sino que lo escarnezcas y en mi presencia andes enredado con esa cáfila de locas con quienes ni me comparo.[25] Otro rasgo interesante es el convencimiento de esta de que es distinta a todas las demás: "yo no soy como doña Simona, Chole o Cloti, esas ¿qué tienen que perder? ¡Saben que es casado y las muy livianas como si tal cosa![26]

[24] Lisette Griselda Rivera Reynaldos. "La construcción del 'deber ser' femenino y los periódicos para mujeres en México durante la primera mitad del siglo XIX" *Ciencia Nicolaita* 47(2007): 5-18. *Coordinación de la Investigación Científica Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.* <http://www.cic.umich.mx/documento/ciencia_nicolaita/2007/47/CN47-005.pdf>, p. 13. [Consulta: 2 junio de 2015].

[25] *Claveles*, p. 15

[26] *Ibid.*, p. 30.

Remedios se entrega aun presintiendo que al Cornichón no le mueve un amor sincero. Opta por él como una manera de escapar a su condición: "'Si no he de pasar de una cualquiera, prefiero mil veces a Cornichón' ¿Qué le importaba lo que dijeran? Y sobre todo, que en vistiendo bien y gastando mucho, nadie habla",[27] aunque no deja de haber un cierto grado de "deslumbramiento" hacia el barcelonete; quizás el autor incluye aquí también un crítica velada hacia lo extranjero.[28]

La rigidez de la época Porfirista las desahucia. Felipa, desesperada, agregando quizás la valentía o la desesperación como un último rasgo del personaje, cometerá suicidio:

> [...] había andado, desde varios días antes, pensativa y meditabunda; perdido el apetito, malo el color; desarregladas las funciones de la nutrición, como quien trae algo gordo y triste entre manos. Claro que atribuyeron todo ello a los amores privados que con el Revoltoso sostenía, quien resultó casado.
>
> La muchacha se encerró en un silencio sepulcral y la mañana menos pensada, diola por cantadora; se encaminó a la torre de Catedral.[29]

Remedios volverá, envuelta arrepentida y deshonrada, al barrio del que quería huir:

> la misma plazuela, negra, sucia, maloliente. Un cuarto de luna anémica tras nubes delgadas, bañaba el conjunto con mortecina luz que fingía fosforescencias en la iglesia, cuajaba de chispas al chopo escueto y prendía pálidos fulgores en las comisas.

[27] *La Rumba op. cit.,* p. 18

[28] En ese sentido, el hecho de que sean turistas americanos los que roben partes del cuerpo de Felipa en *El de los claveles dobles* puede ser interpretado como un temor hacia el mal que proviene de lo extranjero.

[29] *Claveles, op. cit.,* p. 35.

> Era la misma plazuela; pero no correteaban sus hermanos jugando al toro, no había niñas en las escalinatas, no sonaba el arpa del aguador, y las puertas de la herrería estaban cerradas.[30]

No queda nada ya de la mocosa impertinente que soñaba con escapar de La Rumba. El último diálogo de la obra muestra cuánto ha perdido en su aventura: "nunca, nunca he de querer ya parecerme a las rotas".[31]

El desenlace

> Cuando alguno tomare mujer, y después de haberse llegado a ella la aborreciere, y le atribuyere faltas que den que hablar, y dijere: A esta mujer tomé, y me llegué a ella, y no la hallé virgen; [...] entonces la sacarán a la puerta de la casa de su padre, y la apedrearán los hombres de su ciudad, y morirá (Deut. 22:13-14, 21).

No cabe duda que el desenlace de las dos historias se presenta como la consecuencia de los pecados de ambas mujeres.

Felipa muere, y Ángel de Campo le niega, incluso, dignidad en su muerte. Inspirado en el célebre suicidio de Sofía Ahumada,[32] De

[30] *La Rumba, op. cit.,* pp. 132-133.

[31] *Ibid.,* p. 133.

[32] "En una crónica de la 'Semana Alegre', publicada en *El Imparcial* el 4 de junio de 1899, con los subtítulos: "Influencia de las novelas sobre el hígado. Amores y suicidios a 'n' metros de altura. Los americanos y los rurales traducidos al inglés. Baile onomástico", 2 Ángel de Campo, Tic-Tac, refiere el suicidio de Sofía Ahumada, una joven de veinte años que, a causa de una decepción amorosa, decide arrojarse desde una de las torres de la Catedral de la ciudad de México" Dulce María Adame González. "Presentación" a *El de los claveles dobles*. Por Ángel de Campo, Tik-Tak. *La Novela corta, una biblioteca virtual.* Dir. Gustavo Jiménez Aguirre. UNAM, [s.a.] <http://www.lanovelacorta.com/1872-1922/cdp.php>. [Consulta: 2 junio de 2015].

Campo la lleva hasta la torre de la Catedral, y en una descripción, que mueve más a risa que a piedad, se le ve: "escribir con un lápiz al cual le sacó punta a mordiscos, aguzándolo en la suela del choclo; rompió varias cartas y se las guardó todas en el seno; comió galletas y dos dátiles; besó repetidas veces un anillo, y cuando menos lo pensaron, la insensata se tiró desde el segundo cuerpo, dio tres vueltas en el aire y recaló sobre un ciego que estaba pidiendo limosna en el atrio de la Basílica".[33] Su cuerpo, convertido en "una masa color de fresa machucada" será levantado en piezas sanguinolentas por los testigos y, como si de un *souvenir* para turistas se tratara, cada uno se llevará a su casa su botín: "los dientes regados por el suelo", "lo menos maltratado del maxilar". Lo único que quedará para ser velado, será "un fémur que parece estar dormido".[34]

Para la Rumba también el castigo es duro. Aunque ella conserva la vida, la experiencia la marcará de manera perenne: Cornichón muerto, ella acusada de homicidio, su familia perdida para siempre. Presa de una angustia terrible, verá su vida deshecha:

> Remedios, en tanto, sufría hondas angustias y lo ocurrido en las Mariposas volvía a su memoria ya deforme, ya grotesco, ya imponente, y al recordar su crimen, detalle por detalle, se estremecía su cuerpo con el frío del horror.
>
> Veía a Cornichón derribado en el piso, trabado, lívido, con los ojos en blanco, la camisa enrojecida y las manos crispadas, y entonces temblaba, estaba a punto de escaparse un grito de sus labios, creía soñar, volvía los ojos en torno y se encontraba con mil pupilas fijas en ella: el juez, los defensores; los gendarmes...
>
> Y como un fondo trágico recordaba el hogar, el padre inconsolable pero inflexible, la madre moribunda, los hermanos hambrientos, y se creía presa de una pesadilla.[35]

[33] *Claveles, op. cit.,* p. 35.
[34] *Claveles, op. cit.,* pp. 35-36.
[35] *La Rumba, op. cit.,* p. 121.

Y aunque será declarada inocente de la muerte de su amante, volverá a la Rumba convertida en una mujer deshonrada. Muchos de los rasgos que la definían se han perdido. Al llegar a su antiguo barrio, Remedios es una mujer distinta, se podría decir: escarmentada: "el corazón de la infeliz muchacha latía hasta romper su pecho. Mojábanse sus ojos en lágrimas y presa de temor murmuraba, ¡Me voy a volver loca!". Perdida ya su dignidad, permanecerá en la iglesia, viviendo con el cura, que fue el primero en señalar su perdición cuando le aseguraba a su madre que: "no se conforma con ser lo que es, hija de un artesano, sino que quiere andar en bola con las de tapalito y botincito... Todas, señora, todas esas son pasto para el infierno".[36]

¿Culpables o Inocentes? El veredicto del autor

Y hoy, que el sentimiento innato
del deber todo lo concilia,
es la mujer timbre grato
de la sociedad ornato
y el ángel de la familia.[37]

Si atendemos a lo que la mayoría de sus biógrafos y prologuistas[38] aseveran, Ángel de Campo, además de hábil en su quehacer periodístico, mostraba una gran sensibilidad social. María del Carmen

[36] *La Rumba, op. cit.,* p. 44.

[37] "En la distribución de premios a las alumnas de la Escuela de Artes y Oficios para Mujeres", poema acreditado y leído por la señorita Elisa Calápiz en el Teatro del Conservatorio, en la noche del 20 de diciembre de 1881. *Cit.* en Ma. del Carmen Berdejo Bravo. *Regir y formar. Institucionalización jurídica y educativa de las mujeres mexicanas (1880-1884).* México: UAM, 2011.

[38] Cfr. Antonio Fernández del Castillo: *Micrós, el drama de su vida,* cit. en Celina Márquez. "La estética realista en *La Rumba* de Ángel de Campo, Micrós". *La Palabra y el Hombre* (99)1996: 163-173. *Repositorio Institucional de la Universidad Veracruzana.* <http://cdigital.uv.mx/bitstream/123456789/1058/1/199699P163.pdf> p. 163-167. [Consulta: 2 junio de 2015].

Millán afirma, a propósito de él, que: "su tema fue, sobre todo, la Ciudad de México y los problemas diarios de la clase media baja, excluida de las ventajas del progreso porfirista".[39] Es fácil imaginar entonces que el fin último del autor no era únicamente el de la creación estética, sino que, además buscaba mostrar de la manera más fiel posible, la sociedad de su tiempo y utilizar la tribuna que le proporcionaba el periodismo para tomar posición sobre los temas del momento.

En la presentación de la novela *El de los claveles dobles* en la *Biblioteca Virtual de la Novela Corta* (UNAM), Dulce María Adame asegura que:

> Todos estos personajes sirven a Ángel de Campo para evidenciar las contradicciones de la sociedad urbana de la ciudad de México a finales del siglo XIX, ya que reúne en ellos los defectos y las deficiencias de una política modernizadora a medias. [...] la novela adquiere un tono distinto al prevalecer cierto pesimismo y poner en duda el progreso moral de la sociedad. Bajo este supuesto, el tono irónico, el humor y la parodia se convierten en los recursos ideales para dar forma a la obra.

En su novela *La Rumba*, durante el juicio tras la muerte del Cornichón, se desarrolla un debate que corresponde a la realidad vibrante del momento: el acceso a la educación, al trabajo y a una mayor libertad sexual en las mujeres, las puede alejar de la aspiración a convertirse en "el ángel de la familia". Los roles se trastocan, es fácil que las jóvenes se pierdan. Seguramente Ángel de Campo no es ajeno a este dilema y traslada a la figura de sus personajes el debate que existe en la sociedad. Remedios, y también Felipa, se convierten entonces en mujeres de su tiempo, representantes de

[39] María del Carmen Millán. "Nota Introductoria" *Cuento contemporáneo No. 1. Ángel de Campo. Material de Lectura.* UNAM. [s.a.]: 3-5. <ttp://www.materialdelectura.unam.mx/images/stories/pdf/angel_de_campo.pdf>, p. 4. [Consulta: 2 junio de 2015].

aquellas que, olvidando las reglas del recato, establecen relaciones de mayor libertad con el sexo opuesto. Una busca progreso. La otra ata su destino a un hombre que no lo merece, y que solo porque se imagina mejor que las demás, se cree capaz de cambiarlo. Engañadas o no, ambas definen su futuro a través de sus decisiones.

El juicio de la Rumba crea la oportunidad de mostrar, al público lector, dos aristas de una misma situación. Por un lado, la defensa de Remedios, representada por el abogado Artigales y por el otro, la parte acusadora, con el representante del Ministerio Público, abogado Correas.

Correas representa la voz de la tradición, de los viejos valores; del afán de inmovilidad social que caracterizaba al Porfiriato. En su alegato, asegura que: "la sociedad marcha a su desorganización moral, y esto se debe a la mujer, cuya educación actual mata en ella a la madre, a la esposa, a la hija".[40] Señalando a una Remedios llorosa, vencida y humillada, el abogado sigue su perorata: "la mujer no ha nacido para las aulas, las Amigas hacen germinar en ellas esas aspiraciones que no elevan sino levantan para hacer caer con rudo golpe".[41] Cierra su discurso pidiendo que se le declare culpable. Las faltas que ella ha cometido: querer educarse, salir de su medio natural, mantener una relación fuera del matrimonio, son tan graves que no hay duda que también es una asesina:

> [...] la que tiene audacia para abandonar el hogar, la que entrega su honra en manos del primero que pasa, la que desprecia a un comerciante digno, la que riñe con frases de plazuela, esa, señores jurados, tiene también sangre fría para matar a un amante. Señores, en nombre de la sociedad ofendida, pido un castigo para que las mujeres honestas vean que la justicia vela sobre ellas y las que se hallen en peligro sepan cómo condena el tribunal del pueblo a las que, en pugna con su sexo, se convierten en una amenaza para los hombres dignos.[42]

[40] *La Rumba, op. cit.,* p. 123.

[41] *Ibid.,* p. 124.

[42] *Ibid.,* p. 124.

Guerra, por su parte, despliega una acalorada defensa. Sin embargo, su principal argumento es pobre y parcial. Él no habla de la probidad de Remedios. No muestra al jurado que su defendida no posee un carácter violento o que jamás se ha visto envuelta en hechos de armas. No, él se sirve del amor de Remedios hacia su amante como única prueba de inocencia: "—Amó, señores jurados, amó como se ama una vez sola, como la mujer mexicana sabe amar, y desmayó al engaño de un vil seductor por quien dejó hogar y familia, un seductor que pagó su afecto con el insulto y sus caricias con golpes...".[43] Pareciera que el abogado afirma que fue el amor lo que la puso en la terrible situación que está enfrentado; que sus decisiones la llevaron a ser golpeada e insultada. Además, como explica más adelante, también el estar enamorada —apasionada— la imposibilita a tomar decisiones correctas: "¿no es verdad que la pasión es una locura y se carece de libertad moral cuando se ama?".[44]

Remedios será encontrada inocente, pero "el público había juzgado como injusto aquel fallo", y ella misma se condena también. Perdida en sus reflexiones, de vuelta a su barrio, piensa que "la habían absuelto, pero ella no se absolvía".[45] Pareciera que el resto de la vida no será suficiente para pagar su crimen. Tal vez el verdadero crimen de ambas fue pretender salir del mundo al que pertenecían.

La vecindad de Felipa y el barrio de Remedios fueron el hogar de muchas mujeres y hombres de la época porfirista que no pudieron disfrutar ni del progreso ni de las mejoras económicas que aparentemente trajo la modernidad a la capital del país. Ángel de Campo encontró, en la historia de estas dos mujeres, una manera de mostrar su tristeza y decepción ante las contradicciones ideológicas y sociales de la época que le tocó vivir.

[43] *Ibid.,* p. 126.
[44] *Ibidem.*
[45] *Ibid.,* p. 129-130.

El Repórter, figura ironizada en la novela *El de los claveles dobles,*[1] una crítica a la reestructuración del trabajo y arte literario en aras de la modernización finisecular del siglo XIX

Abraham Ibarra Allende

El de los claveles dobles es una novela corta de Ángel de Campo que apareció publicada en seis entregas en la revista *Cómico* hacia los últimos meses del año 1899. En esta puede notarse una crítica a las formas de vida que en aras de la modernización y el Porfiriato estaban forjándose en la Ciudad de México durante el último tercio del siglo XIX.[2] La trama de la obra consiste en el conflicto que se suscita en los interiores de una vecindad donde las mujeres que ahí habitan se encuentran siempre al acecho de un Don Juan parodiado: Pepe María, "El Revoltoso" o "El de los claveles dobles". El conflicto entre las mujeres es tal que desemboca en el suicidio de Felipa Reyes, una de las mujeres de la vecindad con quien Pepe María había mantenido una relación oculta. Este hombre nunca formaliza con esta ni con ninguna de las otras que aparecen en la obra, además de que se aprovechaba de ellas para sobrevivir y cubrir sus vicios.

A través de su obra, Ángel de Campo intenta denunciar los males sociales que acechaban al pueblo finisecular de la Ciudad de México, principalmente a las clases más desfavorecidas. Notamos la crítica mordaz al abuso presente en la figura de Pepe María, a la pobreza y la aglomeración del pueblo en cuartos de vecindad, a la falta de educación, en fin, a la modernización que era exclu-

[1] Ángel de Campo, *El de los claveles dobles. Ni amor al mundo ni piedad al cielo. El suicidio de Sofía Ahumada. Expediente de prensa y literatura mexicanas.*

[2] *Vid.* Miguel Ángel Castro, "Estudio preliminar", en Á. de Campo, *op. cit.*, pp. 7-40.

yente.[3] Pero esta no solo afectó a los grupos marginados, los literatos de la época se vieron desfavorecidos ante las demandas que dicha modernización traía consigo; los escritores muchas veces recurrieron a medios que ellos no consideraban dignos del arte: la publicación en periódicos con fines morbosos e incluso otros oficios.[4] Así, basándonos en esta última premisa, el objetivo de este trabajo será mostrar dentro de la novela de Tick-Tack esa crítica a la vida de un periodista que ha denostado su trabajo por la necesidades económicas, sin embargo, ni siquiera esta actividad le ha permitido salir del mundo que lo envuelve: la pobreza.

Para trabajar con el presente texto se usará como teoría la ironía, partiendo de la perspectiva que Wayne C. Booth tiene de ella y que expone en su libro: *Retórica de la ironía*.[5] De manera general, y considerando los apartados correspondientes a la ironía estable, Booth considera que este tipo de ironía se caracteriza por la emisión de un mensaje superficial el cual debe rechazarse, y buscar mediante una reconstrucción y con ayuda de los intratextos, contexto, estilo, creencias, e inclusive, las intertextualidades, un nuevo significado que guarda relación con el expresado tácitamente. Pero la distinción que hace de la "ironía estable" con otra de carácter "inestable", es que la primera busca un significado unívoco que proviene de las intenciones del autor, a pesar de que el lector pueda llegar a darle una multiplicidad de interpretaciones,[6] a diferencia de la inestabilidad, donde las interpretaciones pueden ser infinitas.[7] Con base en estas consideraciones, es necesario conocer el objetivo con el cual el autor está escribiendo pasajes irónicos, los

[3] *Idem*.

[4] *Vid.* Blanca Estela Treviño, "Ángel de Campo y la Crónica del siglo XIX", en Á. de Campo, *Kinetoscopio. Las crónicas de Ángel de Campo, Micrós, en* El Universal *(1896),* pp. 19-37.

[5] Wayne C. Booth, *Retórica de la ironía*.

[6] *Vid.* W.C. Booth, *op. cit.*, pp. 21-127.

[7] Para mayor información sobre las ironías inestables, *Vid.* W.C. Booth, *op. cit.*, pp. 291-344.

cuales, muchas veces, tienen como fin sacar a luz los defectos de los personajes:

> [la ironía] se trata de un ejercicio agresivamente intelectual que funde hechos y valores, que nos obliga a construir jerarquías alternativas y a elegir entre ellas; que nos lleva a mirar por encima del hombro las locuras o pecados de los otros hombres; que nos inunda de juicios de valor cargados de emotividad que aspiran a ser confirmados por la mente; que acusa a los demás no solo de tener creencias erróneas sino de estar equivocados en sus mismos cimientos y de ser ciegos a lo que implican tales cimientos —todo esto emparejado con una especie de sutileza que no se puede descifrar o "demostrar" simplemente examinando de cerca las palabras.[8]

Con base en estas posturas podremos resaltar las ironías a las que recurre constantemente Ángel de Campo para crear una crítica de la sociedad asentada en la Ciudad de México, con predominio hacia las clases sociales bajas, pero en este caso, enfocada al conjunto de periodistas, muchas veces mencionados con el término (peyorativo) *repórter,* con la intención de desdeñar una actividad a la que muchos literatos de la época habían tenido que recurrir para sobrevivir en un mundo modernizado.

La vecindad la podemos ver caracterizada en dos ambientes durante el transcurso de la obra, el patio central donde se encuentran todas las lavanderas, el segundo es ese mismo patio pero transformado hacia el final de la novela como un espacio para la fiesta; también se sitúa la actividad de los personajes en el espacio de la calle y en el parque de la Alameda. El curioso uso de pocos escenarios por parte del autor y la forma de estructuración en cuadros tienden hacia la representación teatral. Como explica Wayne C. Booth en su *Retórica de la ironía,* esta forma es ideal para la manifestación irónica: "Kenneth Burke, quizá el crítico más original e

[8] W.C. Booth, *op. cit.,* p. 78.

importante de nuestro tiempo, ha hecho de la ironía una especie de sinónimo de la comedia, de la "dramaturgia" y de la dialéctica".[9]

A partir de las afirmaciones anteriores, podemos partir de la premisa de que la obra *El de los claveles dobles* (ahora con la duda de calificarla como novela), nos permitirá identificar las características irónicas debido a su forma teatral que, aunque no esté bien definida, se constituye por las frases dialógicas y el discurso típico del mundo escénico.

Al pasar a la parte de la obra que nos interesa para probar este postulado, la figura del reportero (a pesar de ser muy escasa) en esta historia refleja la vida de una persona que se encuentra en las más deplorables condiciones y al acecho de aquello que pueda servirle para llevar a la prensa, un oficio que solo le permite ganar para un sustento:

> Flaviano Muñoz, a quien por mal nombre dicen el "Gratis" porque a ese módico precio ocupa una especie de desván en la casa y vive por milagro de Dios *en esta época en que el reporterismo no tiene sucesos de donde cortar paño,* entra, en efecto, arrastrando una bicicleta enlodada en cuyas manijas ostenta unas ramas de apio; trae el Sagitario gorra gris (emblema de su suerte), camisa americana a la medida de su legítimo dueño que no es Flaviano, cinturón, pantalones atados en las bocas, de un lado con vil pita, y del otro lado con elástico amarillo.[10]

La descripción que acabamos de ver evidencia la pésima situación de quien ejerce el oficio, pero como dice Booth, no hay que tomar al pie de la letra lo expuesto. Si reconstruimos el significado en este pasaje, hay que deducir el objetivo; más que mostrar el acceso gratuito del periodista al desván o su vestimenta que asemejaría a la de un pordiosero, es ironizar sagazmente el estado económico y el oficio del reportero. Podemos ver que uno de los ataques

[9] W.C. Booth, *op. cit.*, p. 14.

[10] Á. de Campo, *op. cit.*, p. 48, las cursivas son mías.

se encuentra en la mención al color gris de la gorra como emblema de la suerte, pues el conocimiento popular nos permite saber que este color, más bien, está ligado a los infortunios y a la melancolía. Hay además un complemento entre el aspecto del reportero y la bicicleta, la cual, en esa época, representaba uno de los artefactos de la modernización en la Ciudad de México,[11] dicho vehículo tiene una enorme carga semántica por estar enlodada. Considerando que de alguna forma, la bicicleta representaba parte de la modernización, el estar enlodada implicaría la suciedad a la que se está sujetando la sociedad moderna, el desagrado que produce. Esto podemos asemejarlo con una de las crónicas que Ángel de Campo publicó en el *Kinetoscopio,* al comparar la bicicleta con un entretenimiento para niños, este en forma de tren y ubicado en la Alameda, al que de por sí, Ángel de Campo ya atribuía características desagradables y, el cual se muestra obsoleto ante las recién introducidas bicicletas.

> ¡Pobres velocípedos de la Alameda; infeliz audacia de los niños; ridícula barahúnda de la máquina, me digo ahora, que ha llegado el momento histórico de los caballos de vapor, la moda del siglo XX, y las bicicletas!
>
> Aquello era algo como una diligencia; la máquina de hoy es el relámpago; es por decirlo así, el complemento de este hombre contemporáneo, que usa sombrero con ventilas, lentes para la miopía, dentadura postiza, faja de gimnasta y monta en bicicleta, como si las piernas fuesen despreciables órganos de locomoción.[12]

Y su posterior concepción de ella en una crónica más. Este pasaje, evidentemente ironizado:

[11] *Vid.* B. E. Treviño, "La mirada como invención: un análisis a las crónicas del 'Kinetoscopio'", en Á. de Campo, *Kinetoscopio. Las crónicas de Ángel de Campo, Micrós,* en *El Universal* (1896), pp. 59-110.

[12] Á. de Campo, "Velocípedos y bicicletistas", en Ángel de Campo, pp. 228-229.

> Cierto que tiene sus peligros; como invención culta avanza con lentitud por nuestras vías púbicas, que son en su mayoría caminos de herradura, pero no de seres humanos, civilizados y con Ayuntamiento.[13]

El hecho de que sea Flaviano Muñoz quien porte la bicicleta, el repórter, conlleva un ataque a la profesión que desempeña, ya que el reporterismo se expandió a partir la modernización en la imprenta; lo enlodado aquí, podría significar también el carácter de suciedad que los cronistas percibían en las notas informativas creadas por los reporteros de periódicos amarillistas. Por si eso no fuera suficiente, muestra que el sujeto tiene que recorrer la ciudad en una bicicleta, ya que su oficio no le permite pagar por otro medio de transporte.

A pesar de que el oficio no pueda ofrecer grandes ingresos, hay que recordar que la época en que surge la novela *El de los claveles dobles,* ya existía una modernización y mercantilización de la prensa, por medio de la cual, a través de las máquinas de imprenta, se lograban tirar enormes cantidades de ejemplares, lo cual propició que más personas tuvieran acceso a los periódicos; así, los reporteros incursionaron en un campo de acción y se dieron a la tarea de buscar notas informativas que atrajeran al público, muchas veces por el morbo de la exposición, para así lograr las ventas.[14] Podemos deducir que a pesar de que la modernización había permitido el mejoramiento de la prensa, no había ocurrido lo mismo con los reporteros que se encargaban de llenar sus páginas, es decir, su vida seguía siendo igual de miserable, situación que se explica perfectamente con la frase que el director de *El Imparcial,* Reyes Spíndola, utilizaba para referirse a ellos: "los periodistas son como

[13] Á. de Campo, "Impresiones del ciclismo", en *Ibid.*, pp. 254.

[14] *Vid.* B. E. Treviño, "Ángel de Campo y la Crónica del siglo XIX", en Á. de Campo, *Kinetoscopio. Las crónicas de Ángel de Campo, Micrós,* en *El Universal* (1896), pp. 19-37.

los limones, a los cuales hay que chupar el jugo para arrojar luego con desprecio la corteza".[15]

Literatos como Ángel de Campo se vieron afectados por el desplazamiento de sus crónicas ante la imposición de las nuevas notas informativas, producto de los *repórter*, término desdeñoso utilizado contra los que practicaban este oficio, pues los creadores de las crónicas como Manuel Gutiérrez Nájera, Luis G. Urbina y Carlos Díaz Dufoo las veían como una actividad de poco valor estético y artístico, aunque representaban el gancho para la venta masiva de periódicos en la capital:[16]

> Para Gutiérrez Nájera el periodismo se basaba en un concepto de la palabra como mercancía; obliga al escritor a un desmembramiento porque le imponía hablar de una diversidad de temas, impidiéndole, por falta de tiempo, forjarse un yo unitario que rigiera su escritura. Sin embargo, gracias a la vasta cultura y a la conciencia que tuvo de su estilo, Gutiérrez Nájera se volvió un maestro en el arte de comentar actualidades con propósito literario.[17]

Pero es de suponer que no todos los cronistas tuvieron la misma pericia que Nájera. A pesar de que algunos de ellos mantuvieron sus crónicas, la gran mayoría tuvo que verse en la necesidad de practicar el oficio de reportero para poder sobrevivir. Como lo vemos en la cita anterior, la principal razón por la que criticaban esta práctica era por su concepción como mercancía, la búsqueda de información mórbida únicamente para vender y, por lo tanto, la eliminación de un yo implícito en la obra.

A propósito de este punto, dentro de sus crónicas en la *Semana Alegre,*[18] Ángel de Campo también se expresa en contra de esta

[15] *Ibid*., p. 36.

[16] *Ibid*., pp. 19-37.

[17] *Ibid*., p. 34.

[18] *Cf.* B. E. Treviño, "Ángel de Campo y la crónica del siglo XIX", en Á. de Campo, *Las crónicas de Ángel de Campo, Micrós,* en *El Universal* (1896), pp. 19-37. Gran

actividad, en una de ellas, además de narrar y mostrar su postura, ejemplifica un caso con un conjunto de líneas dialógicas; paradójicamente, el nombre de la crónica es: "El timo de la semana alegre".[19]

> —¡Honcho!, ¿muy ocupado?
>
> —La mar, viejecito: en este momento me pongo a trabajar y apenas me queda tiempo...
>
> [...]
>
> —¿Vas a escribir?
>
> —Sí
>
> —¿Y sobre qué?
>
> —Precisamente en eso pensaba cuando llegaste.
>
> —Pues que las Musas te inspiren, vate! Escribe con calma, es lo que yo le digo a mis amigos cuando rajan de ti: es cierto, su estilo decae, es "latoso", pero se debe a que dispone de poco tiempo; con todo, no es un animal, como ustedes aseguran. Escribe, bardo, no te interrumpa; escribe...[20]

Distinguimos muy claro, en la cita anterior, la forma en que varios escritores tuvieron que cambiar sus estilos de trabajo, debido a los ajustes de tiempo que se deben respetar para la impresión de un tabloide. El conjunto de diálogos nos permiten ver que el personaje escritor (del cual desconocemos el nombre) era apreciado originalmente, se le da incluso el calificativo de vate; pero en seguida, junto a los deseos de inspiración, se articula un mecanismo irónico que critica la escritura rápida del poeta venido a menos que cuenta con un tiempo limitado para concluir sus trabajos.

parte del trabajo cronístico que Ángel de Campo desarrolló se encuentra en *La Semana Alegre,* columna de *El Imparcial* que él tuvo con el seudónimo de Tick-Tack, desde 1899 hasta su muerte en 1908. En esta columna, a diferencia del *Kinetoscopio,* donde aparece como Micrós, muestra sus dotes irónicos con mayor sagacidad.

[19] Á. de Campo "Tick-Tack", "El timo de la Semana Alegre", en *Semana Alegre,* pp. 181-190.

[20] *Ibid*., pp. 186-188.

Hacia el final de la novela notamos nuevamente la aparición de Flaviano Muñoz, una vez que Felipa ha consumado su suicido, y quien aprovecha el suceso para poder publicarlo en el periódico *El Pífano,* pues su proximidad a la vecindad le permitía el acceso a la información.

> —Choque usted, Muñoz —exclamó tendiendo Moctezuma su mano derecha al repórter—, *ha hecho usted una crónica pistonuda.*
>
> —Gracias, vecino, no es por echármela de lado, pero el *Pífano* de hoy *se ha vendido como pan caliente, y solamente el sobretiro pasó de tres mil ejemplares.*
>
> —Lo que más me gusta —agregó Cloti, quien a la sazón probaba si tenían dulce suficiente las hojas de naranjo con carbonato destinadas a doña Rosalía—, lo que más me gusta es cuando la pinta usted en la torre comiendo galletas de esas de animalitos, componiéndose el peinado en un espejo de bolsa y besando un anillo.[21]

En este pasaje, evidentemente irónico, al igual que el resto, notamos nuevamente la crítica al oficio de *repórter,* justo utilizando este término que, como ya se mencionó, tenía fines despectivos. Se describe una de las acciones que los cronistas despreciaban: el uso de la tragedia para agudizar el morbo de los lectores y se destaca la mercantilización de los periódicos con los grandes tirajes. A propósito de esto, encontramos en otra de las crónicas de Ángel de Campo, aquí como Tick-Tack, la reprobación a utilizar información trágica con tintes de burla para su publicación en los periódicos: "'pero encomiéndate a Jehová cuando los gentiles echen a la risa las calamidades públicas'. El Rey Poeta parece que en vez de escribirle a los Pisones se dirigía a nosotros: ya nada nos espanta, ya estamos acostumbrados

[21] Á. de Campo, *El de los claveles dobles. Ni amor al mundo ni piedad al cielo. El suicidio de Sofía Ahumada. Expediente de prensa y literatura mexicanas,* p. 64, las cursivas son mías.

a velar muertos, ya hacemos motivos de chispa, guasa y raspa lo más conmovedor".[22]

En este mismo párrafo de *El de los claveles dobles* podemos anotar algo más, el momento en que se felicita a Flaviano por haber hecho una "crónica pistonuda", si los cronistas no apreciaban el trabajo de reportero por considerarlo de categoría inferior, ¿por

qué darle el título de crónica?, acaso el objetivo es hacer notar que los lectores no distinguían la diferencia entre una nota informativa con un contenido de atracción de masas y una crónica que presentaba una opinión a un problema social, o el objeto era mostrar el cambio de actividad en los cronistas, al utilizar lo que Emilia Pardo Bazán llamó: "las cuestiones palpitantes" para crear sus columnas.[23] Por razones que parecen evidentes, he considerado que el objetivo de este pasaje es mostrar una crítica al cambio de la actividad literaria por la nota informativa y morbosa dentro de los periódicos, a la que escritores de la época tuvieron que ajustarse para poder obtener ingresos.

Otro de los aspectos que podemos notar en el último de los pasajes citados es haber nombrado *Pífano* al periódico en que Flaviano Muñoz publicaría su crónica. Pasaje irónico sin lugar a duda, pues considerando que un pífano es una flauta transversa de sonido muy agudo, podemos interpretarlo como una caracterización del nuevo sistema periodístico, que más que ofrecer información útil a la comunidad, optaba por mostrar contenido de atracción que no tenía beneficio alguno y generaba una molesta agudeza.

[22] Á. de Campo "Tick-Tack", "La nota diaria", en *Semana Alegre,* p. 75.

[23] *Cf.* B. E. Treviño, "La mirada como invención: un análisis a las crónicas del 'Kinetoscopio'", en Á. de Campo, *Kinetoscopio. Las crónicas de Ángel de Campo, Micrós,* en *El Universal* (1896), pp. 76-90. La escritora Emilia Pardo Bazán se encargó de escribir en un diario de Madrid la columna: *La cuestión palpitante,* en donde se encargó de plasmar el arte literario y sus relaciones con el realismo y el naturalismo. A pesar de que Ángel de Campo también utilizó este término para divulgar cuestiones culturales, se ha notado que, de igual manera, lo utilizaba para referirse a sucesos polémicos de la sociedad, lo que usualmente los convertía en sucesos de actualidad.

También distinguimos una nueva referencia en la novela, a la implantación del periódico amarillista en la vida cotidiana de la vecindad. Esto lo observamos en el pasaje en el cual los vecinos hablan tanto de la madre de Felipa como de Pepe María y se cuestionan si est último ya se habrá enterado del suicidio. Esta evidencia aclara la llegada de este medio a las clases populares:

> —La pobre —dijo Cloti—, está de dar lástima; cuanto le dan ¡fuera! No pudo pasar ni la leche. La han partido por el eje; sobre todo cuando leyó la carta y vinieron los de la comisaría. Pero lo bueno estuvo al esculcar el baúl de Felipa y sacar de la olla que estaba debajo del bracero todas las cosas de ese, ¿creen ustedes que nos encontramos dos boletos de empeño? ¡El relojito de níquel y la pulsera que dizque se habían perdido, resulta que los mandó a sudar el muy indio! ¡Los he visto sinvergüenzas, pero como este!...
> —Dicen que le mandó una carta...
> —Será, pero Tereso lo vio pasar en el tren como si tal cosa...
> —La cara que pondrá cuando llegue...
> *—Lo habrá leído en el periódico...*[24]

Pero es unos momentos más adelante cuando la ironía del oficio de reportero llega al máximo desborde, pues ya no solo se muestra la perversión de los lectores, sino la de los buscadores de notas, que se abalanzan hacia el material que habrán de utilizar para la redacción de sus noticias:

> Los americanos procedieron a sacar una instantánea y a repartirse los dientes regados por el suelo; *dos repórters se apoderaron de lo menos maltratado del maxilar;* total, que el cadáver que recogió la autoridad se redujo a un fémur y a un montón de papilla humana...[25]

[24] Á. de Campo, *El de los claveles dobles. Ni amor al mundo ni piedad al cielo. El suicidio de Sofía Ahumada. Expediente de prensa y literatura mexicanas,* p. 65 (Cursivas del autor del ensayo [N. del ed.]).

[25] *Ibid.*, p. 66.

Y para cerrar la crítica al periodismo dentro de los pasajes de *El de los claveles dobles,* encontramos el momento de la llegada de Pepe María a la vecindad, con la carta que Felipa le había enviado, y de la cual Flaviano Muñoz planea obtener beneficios para su publicación en el *Pífano.*

> Aquí iba el relato de la Ramírez, rodeada de oyentes, cuando el "Jorobis" dio la voz de alarma.
>
> —¡Ahí está!
>
> —¡Por Dios que no lo sepa esa madre infeliz!
>
> En efecto, era él, seguido de los vecinos, cabizbajo, marchitos los claveles del ojal, malamente anudada la corbata de mariposa, con las manos en los bolsillos...
>
> —¿Ya lo sabías hermano?
>
> —Lee —respondió Pepe María al repórter alargándole una carta...
>
> —Presta... "debilidad de amarte... deshonra, primero morir... quema lo que te di... ruega a Dios..." *Lo que es esta me la das para el Pífano.*
>
> —No —respondió el otro con voz confusa—, *mejor te daré copia: se me hace feo que un documento privado*... ¿Y ella?[26]

Como podemos notar en este conjunto de escenas, la figura del reportero sufre un tenaz ataque por parte de Ángel de Campo, desdeñando su profesión. Esto lo podemos explicar desde el punto en que Flaviano Muñoz es enquistado como personaje entre los habitantes de la vecindad. El reportero forma parte de esa comunidad de la cual Tick-Tack intenta denunciar tantos males. Para poder sustentar este postulado podemos recurrir al análisis de "los bajos fondos", presentes en las novelas de Ángel de Campo, y que Blanca Estela Treviño García expone con bastante claridad: estos consisten, básicamente, en el contraste que históricamente la humanidad ha presentado entre lo alto y lo bajo, que con el paso de los siglos se fue adaptando a la vida de las diferentes épocas. En la

[26] *Ibid.*, p. 67.

obra de Campo encontramos esa diferencia entre las clases elitistas y el resto del pueblo:

> La noción de los "bajos fondos" remite a una topografía a menudo asociada con la marginalidad y cierta clase de individuos que transgreden regularmente los parámetros de la ley. Su acepción es tan antigua que remonta a la teología cristiana, donde el orden del universo se constituía en torno a principios opuestos como lo alto y lo bajo, el cielo y el infierno, el bien y el mal, entre otros.
>
> Desde entonces "sus aplicaciones simbólicas establecían los polos de la virtud, la vida perfecta, la santidad y lo místico contra el vicio, las conductas desviadas o pervertidas, lo feo, lo prosaico y trivial.
>
> (…)
>
> El tema de los bajos fondos es recurrente en la narrativa de Ángel de Campo. Su novela *La Rumba* constituye un ejemplo palmario de la dualidad tipográfica y significativa que el término "los bajos fondos" adquirió dentro de su obra literaria. Revela las preocupaciones sociales y morales del escritor y testimonia las leyes de "lo bajo" en una sociedad que ostentó los designios y demandas del Estado como valores supremos en contra del bienestar social.[27]

En *El de los claveles dobles* se han distinguido tres puntos en los que se hace un contraste entre lo alto y lo bajo: la primera cuando Pepe María está ante Concha, ella en su carruaje y "El Revoltoso" en la calle, Concha es el único personaje al cual Pepe María muestra sumisión, aunque también se aprovecha de ella, lo que convertiría la sumisión más bien en una especie de vergüenza fingida; la segunda, al construir el templete sobre la pileta de la vecindad; la tercera, presente en la torre de la Catedral desde la cual se arroja Felipa. El objetivo de mostrar estos lugares es crear el contraste: alto-bajo, pero además de eso, señalar que los puntos elevados son

[27] Blanca Estela Treviño, "La mirada como invención: un análisis a las crónicas del 'Kinetoscopio'", en Á. de Campo, *Kinetoscopio. Las crónicas de Ángel de Campo, Micrós,* en *El Universal* (1896), p. 90-91.

lugares a los que el pueblo no puede acceder sin educación, y si lo hace, es para bajar inmediatamente, como Pepe María del carruaje, o para caer sin control como Felipa. Al regresar a la vecindad y ver la plataforma en que se ha convertido la pileta, vemos que nadie se encuentra sobre ella durante el transcurso de la fiesta, lo cual pone a todos los miembros de la vecindad en el mismo nivel, incluso al repórter.

La modernidad trajo consigo un contraste social que afectó a varios sectores de la población, es esto lo que de Campo, a través de sus dos personalidades, Tick-Tack y Micrós, trata de mostrarnos en sus crónicas y su obra literaria. La devaluación del arte por causa de las nuevas demandas del mundo moderno es un acontecimiento que todos los literatos (y el mundo artístico) tratan de reflejar en sus obras; no solo fue el modernismo y el decadentismo, también el realismo y otras corrientes que estaban en boga en el periodo finisecular del siglo XIX. La adscripción de los "artistas" al mercado o su exclusión fue muy notable en toda la literatura de las últimas décadas del XIX y las primeras del XX. Ángel de Campo nos muestra las condiciones a que el escritor moderno tuvo que ajustarse, la publicación en periódicos con fines que no consideraba dignos de una propuesta estética, que únicamente tenían un fin de venta. Los pocos escritores que lograron sobrevivir y mantener vivo el oficio cronístico literario entre las columnas de los periódicos tenían que enfrentarse arduamente a sus amenazas, pues a cada instante los iban despojando de sus pocos medios de supervivencia. En esta ola de modernidad, están en orden con la miseria tanto el artista como el "pseudoartista", quien no podía dar un punto de vista, una crítica o una manifestación literaria a sus notas, sino que solo se limitaba a mostrar un conjunto de información morbosa, para vender periódicos en masa.

Ángel de Campo recurrió a la ironía en gran parte de sus obras, no solo en el *Kinetoscopio*, sino en lo que serían sus publicaciones futuras:

> Él mismo ya había dilucidado el porqué de su mordacidad, "Un manojito de pseudo percal de los valores" atenúa el tono dogmático imperante en el resto de la crónica, provocando que el lector no se sienta ofendido (no olvidemos el fin de toda crónica de su tiempo: atraer lectores para el periódico en el que se publicaban), y produce, como dice Ferrater Mora, un campo semántico casi equilibrado en cuanto a la actitud del autor —un estilo sarcástico, mordaz, es inherente al afán moralizador, que para Micrós fue la forma más honesta de no caer en moralinas— y desvanece juicios imprecisos. La ironía, el humor y la parodia son los diferentes niveles por los que transita la retórica de este "Kinetoscopio"; la intensidad narrativa es móvil, lo mismo que las imágenes, los temas y las miradas.[28]

Evidentemente, *El de los claveles dobles,* contiene altos grados de ironía, esta podemos fundamentarla en función del retrato de una sociedad que no se adecua a los estándares literales, los personajes presentes en la novela están caricaturizados, es decir, la información es modificada, aumentando y dramatizando las características del pueblo; lo vemos con mucha claridad en la figura del reportero, su pobreza es exagerada al límite así como su vena morbosa en cuanto al manejo de la información.

[28] *Ibid*., p. 107-108.

Hombría y ciudad: un acercamiento al hombre feminizado en la novela *Los cuarenta y uno: novela crítico-social* de Eduardo Castrejón

José Antonio Martínez Díez Barroso

Los atributos, tanto femeninos como masculinos, siguen un patrón de comportamiento, valores y símbolos sociales. En este ensayo se propone abordar la cuestión femenina dentro del ambiente masculino, es decir, cómo los hombres pudieron ver rasgos femeninos en otros hombres. Esto, planteo, se da cuando existe una apertura sexual por parte de las mujeres. Los hombres, antes machos que ejercían su dominio gracias a la sumisión femenina, ven mermada esa forma de control, y, en algunos casos, trasladan el deseo hacía varones más débiles —o afeminados— que ellos. Ese es el caso del libro *Los cuarenta y uno: novela crítico-social* de Eduardo Castrejón, los personajes que ahí aparecen —y recrean el anecdótico baile de los 41— están ejemplificando la parte femenina; mientras que otros, la masculina. Lo dicen los versos de la época escritos por José Guadalupe Posada y subtitulados "Aquí están los maricones muy chulos y coquetones": "Hace aún muy pocos días / que, en la calle de la Paz, / los gendarmes atisbaron / un baile singular. // Cuarenta y un lagartijos / disfrazados la mitad / de simpáticas muchachas / bailaban como el que más. // La otra mitad con traje, / es decir de masculinos, / gozaban al estrechar a los famosos *jotitos*".[1] Así, los hombres son, a su vez, mujer y varón. Los jóvenes aparecen como la parte mujeril, corrupta y despilfarradora. En esto, pareciera, existe un discurso pedagógico sobre el rumbo del país, cosa que se confirmará al final de la novela con

[1] Citado en Miguel Hernández Cabrera "*Los cuarenta y uno, cien años después*", en *La Jornada Semanal* [en línea], México, núm. 353 (9 de diciembre de 2001). <http://www.jornada.unam.mx/2001/12/09/sem-hernandez.html> [Consulta: 21 de julio de 2017.]

una apología a favor de la clase obrera (honesta y laboriosa) y en contra de la burguesía (disoluta y viciosa). En este trabajo, se analizará de qué manera se feminizó al hombre y el papel que jugó la ciudad y la sociedad para que esto sucediera. Y, por último, cómo la novela de Castrejón fue un parteaguas para que iniciara la literatura homosexual.

Hacia 1900, y antes que la palabra feminismo tuviera la connotación que se le atribuye actualmente, aparecieron las primeras publicaciones escritas por mujeres.[2] *El Álbum de la Mujer. Periódico Literario Redactado por Señoras* (1883-1893) lo encabezó la escritora aragonesa, radicada en México, Concepción Jimeno de Flaquer, mientras que *Las Violetas del Anáhuac* (1887-1889), originalmente llamado *Las Hijas del Anáhuac*, estuvo a cargo, primero de Laureana Wright de Kleinhans y luego de Mateana Murguía de Aveleyra. Años más tarde, al iniciarse el siglo XX, apareció *La Mujer Mexicana. Revista Mensual Científico-literaria Consagrada a la Evolución, Progreso y Perfeccionamiento de la Mujer* (1903-1905) "que fue dirigida sucesivamente por Dolores Correa Zapata, Laura Méndez de Cuenca y Mateana Murguía de Aveleyra."[3] Esta explosión literaria en voz de la mujer —así como los recalcitrantes artículos de Wright de Kleinhans— generó una apertura ideológica en la mente masculina: el hombre, colectivamente, comprendió el papel de la mujer, y dejó de considerarse dentro de un círculo propio, para, posterior y taimadamente, legitimar al segundo sexo como parte colectiva de la sociedad, en lo popular y lo familiar.

[2] Anteriormente la más antigua e icónica era *El correo de señoras* (1881-1893), una suerte de preceptos normativos, donde se estipulaba el comportamiento correcto de las mujeres para atender al marido. Todo, claro está, bajo el abigarrado gusto masculino.

[3] Gabriela Cano, "Más de un siglo de feminismo en México", en *El Debate Feminista* [en línea], México, UNAM (marzo de 2016), pp. 345-346. <http://www.deba tefeminista.pueg.unam.mx/wp-content/uploads/2016/03/articulos/014_25.pdf> [Consulta: 21 de julio de 2017.]

Fue gracias a estas expresiones que la apertura sexual de la mujer y la emancipación cultural propiciaron la creación de una literatura diferente. Si la mujer aterraba al grado de querer rehuir su presencia, los hombres buscaron el placer en otro lado; paradójicamente, lo hallaron en su mismo sexo, pero de manera metamorfoseada. La sexualidad mantuvo el marco y estereotipo femenino, con la salvedad de que se feminizó al hombre para el deleite de otros hombres. El inicio de la literatura de temática homoerótica, como se verá, no consistía en la relación entre dos hombres en igualdad de condiciones, era un encuentro soslayado entre un hombre, viril, fuerte, activo, recio, y otro que tomaba los atributos de la fracción opuesta, femenino, débil, pasivo, delicado. La novedad: ambos eran hombres y por lo tanto el romance eran censurable. La novela mexicana que comienza esta etapa —*Los cuarenta y uno: novela crítico-social* de Eduardo Castrejón— tiene un doble discurso: por un lado, intenta guiar las costumbres aceptadas y aceptables y, por otro lado, pretende reprender los vicios de la clase alta. Castrejón lejos de aplaudir la apertura sexual, considera que corrompe y desacredita a México, en general, y a los trabajadores proletarios,[4] en particular.

Así, existieron diferentes lineamientos socio-culturales que llevaron al hombre (entendido en términos de este ensayo como sujeto literario) a enfrentar nuevos paradigmas sexuales: lo femenino dentro de lo masculino, lo masculino feminizado, y la aceptación de un erotismo transfigurado. El motivo,[5] la hombría, como un

[4] La novela se puede entender, rumbo al final de la misma, como un panfleto crítico: mientras que la clase media, trabajadora y noble, es representada como sinónimo de bienestar nacional, la clase alta, viciosa y corrupta, es dibujada decadente. El discurso de Castrejón es claro: el trabajo ennoblece; el ocio, abruma.

[5] Es oportuno recordar que "según Propp [el motivo] no tiene contenido estable: sujeto a variaciones infinitas, escapa a cualquier esfuerzo de definición […] se piensa que el motivo se caracteriza por su falta de variación interna y por la variabilidad de sus contextos". Miguel Ángel Garrido Gallardo, *Teoría semiótica. Lenguaje y textos hispánicos*, España: Taravilla, 1984, p. 38.

contexto generacional, ambiental y arquetípico, está presente a través de toda la novela, pero vista desde diferente ángulo. El hombre, macho dominante, es a la vez humanizado y endeble. El argumento y los rasgos cambian de acuerdo a la visión de autor; la argumentación se vuelve ambigua, los personajes pasan de tener un rol de género,[6] establecido e inamovible, a la ambivalencia, y, por otra parte, las acciones desacreditan el machismo predominante. Por ejemplo, los afiches cosméticos de Chucho el Ninfo, en la novela de 1871, *Historia de Chucho el ninfo*, escrita por José Tomás de Cuéllar, bajo el seudónimo de Facundo, o el efébico sirviente de *Mimí* en la novela de Castrejón. Ellos son hombres, pero nunca se destacan como tal. La debilidad y sumisión los caracteriza. Y un discurso imperante se erige sobre su figura: la hombría corresponde a quien es capaz de reclamarla; para los demás, solo queda lo femenino. La intensión se conmuta, renueva, y se traslada, si bien no hacia una apertura homoerótica —que inevitablemente llegará más tarde— sí pasa de la intransigencia del machismo a la liviandad de un (censurado) amor homosexual.

Por otro lado, el clima donde se escribía era "predominantemente de carácter religioso".[7] Escritores y lectores debían tener cuidado, la literatura era una actividad soslayada y precavida. Debía pensarse en el lector antes de escribir un libro, cualquiera que

[6] Para un estudio más amplio sobre el rol de género: Saúl Gutiérrez Lozano, *Tejer el mundo masculino*, México: UNAM, Plaza y Valdés, 2009. También el extenso estudio sociológico de la UAEM, en que "se observó que los varones se definieron como profesionistas, honestos, inteligentes, fuertes, amables, emprendedores, padres y libres, mientras que las mujeres los definieron como padres, proveedores, profesionistas, fieles, honestos y protectores". Yessica Paola Aguilar Montes de Oca, "Los roles de género de los hombres y las mujeres en el México Contemporáneo", en *Enseñanza e investigación en psicología* [en línea], México, vol. 18, núm. 2 (julio-diciembre de 2013), p. 207. <http://www.cneip.org/documentos/revista/CNEIP_18_2/207.pdf> [Consulta: 21 de julio de 2017.]

[7] Luis Castillo Ledón, *Orígenes de la novela en México*, México: Aguilar, 1964, p. 203.

fuera. "En una sociedad devota era difícil obtener la licencia del ordinario para la publicación de libros profanos. El material de impresión: papel, tinta, eran lo suficientemente caros para no hacer costeable la aventura de publicar un libro destinado a muy pocos lectores".[8] De esa manera, novelas como *Los cuarenta y uno: novela crítico-social* o *Historia de Chucho el ninfo*, son novedosas porque reflejan una sexualidad diferente, que moldea las bases para crear una apertura sexual dentro de la esfera urbana. Además, son novelas populares porque eran incluyentes, y en amplío sentido, autóctonas, endémicas del lugar donde fueron creadas: la ciudad.

> La Novela Popular tiene como finalidad llegar a los más diversos estratos sociales; acepta desde personas que sepan deletrear hasta cultos y doctos en materia literaria. Sirvió en principio de vehículo de ideas políticas en contra de regímenes virreinales, conservadores, imperialistas y dictatoriales; tribuna para protestar en contra de la libertad de prensa; vocera de las ideas filosóficas, religiosas, pedagógicas, en México y en América; imitadora de las técnicas de la novela de folletín y de entregas francesa y española. Pero su más valiosa contribución en el terreno de las letras: sentar las bases para una novela nacional y autóctona.[9]

En la ciudad, con tintes eclesiásticos, se vive una separación individual y humana del sujeto que las habita. "Esta condición de opresión y deshumanización del espacio urbano es uno de los rasgos fundamentales que caracteriza la descripción de las megalópolis finiseculares".[10] Sin embargo, no todo parece gris. Espacio para

[8] Julio Jiménez Rueda, *Letras mexicanas en el siglo XIX*, México: UNAM, 1988, pp. 107-108.

[9] Alberto Villegas Cedillo, *La novela popular mexicana en el siglo XIX*, México: UANL, 1984, p. 5.

[10] Jezreel Salazar Escalante, "Recobrar el paraíso. La ciudad de México en la literatura" [en línea], México. <http://www.academia.edu/604647/Recobrar_el_para%C3%ADso._La_ciudad_de_M%C3%A9xico_en_la_literatura> [Consulta: 21 de julio de 2017.]

reinventarse, la urbe mexicana es campo abierto para concebir una nueva identidad particular, única y unívoca. La ciudad es un libro personal que espera ser escrito con las experiencias de cada persona que la habita y llena de vida. Jezreel Salazar sostiene que: "Cada ciudad es un texto colectivo que almacena una cultura. Es por ello un depósito de la memoria social, pues provee un conocimiento, resguarda un saber y permite una narración de su historia. En la literatura, por lo demás, la ciudad aparece como un texto posible".[11] Este anonimato —auspiciado por la particularidad urbana: la separación de la identidad— es un terreno fértil para que obras como las de Castrejón tengan cabida. El arquetipo de la figura homosexual a grandes rasgos seguirá tratándose desde una ética dogmática, (por la moral católica) y didáctica (aleccionadora y dada al exhorto heterosexual), pero aparecerán, por primera vez, personajes que disfrutan de su sexualidad. Hedonistas y sibaritas, los personajes de Castrejón no temen las represalias del "qué dirán", se dejan llevar por el goce y el placer. Disfrutan desde el vaticinio protector de la urbe que engulle. Este es el momento cuando la Ciudad de México empieza a transformarse en la megalópolis que será en un futuro. Por lo pronto se ve una pequeña apertura de las costumbres y un relajamiento de la sexualidad.

La homosexualidad en la literatura comienza como la prefiguración de dos polos: hombres que encarnan los rasgos masculinos; mientras que otros, los femeninos. Esto no es un homoerotismo en igualdad de condiciones, es el intercambio entre hombres que siguen (representan) el patrón social: uno se feminiza y el otro se masculiniza. ¿Por qué, aparentemente, los personajes están construidos así? A falta de mujeres sumisas que coadyuven al orgullo varonil, la efebización afeminada del hombre, para regocijo de terceros, aparece en la sociedad mexicana. La razón principal para que se trate este tema, aun cuando sea anatemizado en la novela de

[11] Jezreel Salazar Escalante, *La ciudad como texto. La crónica urbana de Carlos Monsiváis*, México: UANL, 2006, p. 33.

Castrejón, es la pobreza[12] que se vive en la ciudad: sin un correcto dominio de las pasiones —acrecentado por el hacinamiento— las personas dan rienda suelta a sus instintos. Esto se reflejará en la literatura y se tomará como bastión para criticar a la sociedad, principal argumento de Castrejón. Entonces, la homosexualidad es una manera de heterosexualidad, pero viciada, que representa a la clase burguesa y dibuja la degradación de toda la sociedad. Así, la relación entre dos hombres solo puede tener cabida cuando uno de ellos tiene el rol femenino y el otro el masculino, de lo contrario el tratamiento del tema no sería el mismo.

Inspirada en hechos reales, *Los cuarenta y uno: novela crítico-social,* aborda un tema que despertó gran polémica en la época. En la Ciudad de México, el 18 de noviembre de 1901, durante un baile, la policía irrumpió en la fiesta y encontró a 41 hombres. Los diarios de esa época dirán: 22 estaban vestidos de varón y 19 en ropa mujeril. Diversos periódicos dieron nota de este incidente: *El hijo del Ahuizote*, denominó a los concurrentes de la fiesta como "La aristocracia

[12] Para intentar resarcir ese problema, Castrejón toma un vicio social, que, si bien lo atribuye a la clase acomodada, le sirve como forma de tratar la pérdida de valores: Ninón tuvo que trabajar para percatarse de la bondad del esfuerzo, pero, también y más importante, se dio cuenta de la pobreza que se vivía en la calle y cómo la sexualidad tenía múltiples representaciones. En la ciudad del México finisecular la pobreza y la promiscuidad eran muy notorias: "Los hombres y mujeres de esta clase han perdido el pudor de la manera más absoluta; su lenguaje es tabernario; viven en promiscuidad sexual […] Insensibles al sufrimiento moral, el físico les lastima poco, y poco gozan con el placer. Las enfermedades venéreas y el aborto hacen a las mujeres de este grupo refractarias a la maternidad; la paternidad es imposible por la promiscuidad en que viven […] Son feos, raquíticos, sucios, vagan harapientos por los campos, viven en *xacalis* con medios techos de tehamanil; y duermen en un petate, en la más inmunda promiscuidad de hermanos, hermanas, padres, hijos, tíos, y sobrinos sin conciencias de su abyección ni remordimiento por sus placeres." Julio Guerrero. *La génesis del crimen en México. Estudio de psiquiatría social*, Paris: Vda. de C. Bouret, 1901, pp. 159, 162.

de Sodoma".[13] Para *El Popular*, los invitados "que estaban vestidos con ropa de mujer, pretendieron huir para quitarse los vestidos del sexo contrario al suyo; pero al darse cuenta la policía que se trataba de algo grave no dejó salir a ninguno de los 41, aún los vestidos de mujeres fueron llevados a la comisaría respectiva, de donde pasaron a la cárcel del Distrito".[14] No es el surgimiento de la novela gay (que vendrá después y siempre bajo el estigma de lo prohibido), es la aparición inicial de ciertos personajes andróginos en la literatura mexicana: el hombre-mujer que seduce al hombre-hombre. En *Los cuarenta y uno: novela crítico-social* de Castrejón podemos observar cómo cambió el registro del hombre como figura masculina, feminizado al grado de resultar atrayente para el mismo sexo.

Treinta años antes al baile de los 41, José Tomás de Cuéllar escribió, en 1871, *Historia de Chucho el Ninfo,* ahí lo femenino no está relacionado con lo homosexual. En la novela no hay una clara afirmación del gusto de Chucho por los hombres o por las mujeres, es un dandi. Parece que su orgullo es lo único que espera ser satisfecho. Al inicio, y eso es tal vez lo más debelador y la razón fundamental para que esta obra sea calificada como "la primera novela gay",[15] se encuentra una referencia al travestismo:

> Elena había agotado ya todas las modas, y su imaginación se había cansado inventando trajecitos fantásticos para Chucho. Hasta que un día le ocurrió vestirlo de mujer.

[13] "Salidas de tono. La aristocracia de Sodoma al servicio nacional", en *El hijo del Ahuizote*, tomo XVII, año XVII, núm. 786 (21 de noviembre de 1901), pp. 915-918.

[14] "42 hombres aprendidos, unos vestidos de mujeres", en *El Popular*, año V, núm. 1764 (20 de noviembre de 1901). Y en Miguel Ángel Barrón Gavito, "El baile de los 41: la representación de lo afeminado en la prensa porfiriana", en *Historia y Grafía* [en línea], México, núm. 34 (2010), p. 49. <http://www.redalyc.org/pdf/589/58922689003.pdf> [Consulta: 21 de julio de 2017.]

[15] Carlos Monsiváis, "Los 41 y la gran redada", en *Letras Libres* [en línea], México, núm. 40 (abril de 2002) <http://www.letraslibres.com/revista/convivio/los-41-y-la-gran-redada> [Consulta: 21 de julio de 2017.]

> Chucho se exhibió vestido de china.
> Estaba encantadora, según Elena; y como Chucho era objeto de repetidos agasajos en traje de hembra, se aficionaba a esta transformación que halagaba su vanidad de niño bonito y mimado.[16]

Pero no es electivo, es coercitivo, el atavío Chucho no fue de su elección, fue algo que hizo feliz a su madre. El estereotipo es la propensión de lo femenino dentro de lo masculino, creer que los hombres con gustos sexuales diferentes deben desempeñar actitudes y rasgos que los exterioricen y los conciban separados —una raza aparte, ninfos— de los demás. La novela está cargada de sermones y divagaciones. Chucho, queda claro, es un hombre con prefiguraciones de mujer. Se exterioriza por la ropa que viste, siempre pulcro y recatado. Mientras que un hombre es fuerte y viril, Chucho es débil y mujeril. Sin embargo, no tiene, como los personajes de Castrejón, un marcado gusto por otros hombres.

Eduardo Castrejón —nos recuerda Carlos Monsivais en el extenso prólogo al libro— es un autor desconocido. De su autoría nos queda únicamente esta obra, y la presunción de que desempeñó cargos gubernamentales. Se puede apoyar esa hipótesis si nos concentramos en el lenguaje propio de la novela, más cercano a la didáctica retórica —paternalista y explicativa— que a alguna corriente literaria de vanguardia —modernismo o costumbrismo—. Castrejón castiga a los homosexuales[17] por considerarlos viciosos

[16] José Tomás de Cuéllar, *Historia de Chucho el Ninfo*, Tomo II, México: UANL, 1871, p. 10.

[17] En *Los cuarenta y uno: novela crítico-social* nunca se menciona la palabra homosexual —que curiosamente apareció antes de que Castrejón escribiera su novela; rumbo a 1869 fue acuñado el término "homosexual" en el opúsculo de Karl-Maria Kertbeny, para después popularizarse como patología psiquiátrica por Krafft-Ebing—, el autor se cuida de mostrar una relación entre personajes masculinos. Lo más que llega a sugerir son encuentros casuales (no romances) de índole pervertida. Por lo tanto, no existe una homosexualidad como la entendemos actualmente, hay, sí, una imagen de hombres femeninos que atraen a otros hombres.

e irrisorios. Los personajes feminizados son una parodia de la sociedad corrupta; sus atuendos: comedia desinhibida de sí mismos; los diálogos: banalidades trilladas, hablan de ropa, fragancias y fiestas; los espacios que habitan: suntuosas mansiones que emulan el desenfreno romano del *Satiricón;*[18] el carácter: endeble, suave, lisonjero; y las expresiones faciales: pantalla, maquillaje que oculta

los rasgos masculinos y exalta los femeninos. Y como trasfondo, la ciudad silenciosa y cómplice.

Castrejón quiere decirnos, que lo pervertido contagia. El sirviente de Mimi, adolescente de quince años, es igual que su patrón, femenino, eurítmico, mujeril. Si la hombría genera hombres, lo pervertido envicia. Los jóvenes son los primeros en sentirlo. El adolescente se trastoca, cambia sus costumbres, hombre sin mujer, se vuelve afeminado. Es también la metamorfosis por excelencia, púber, inmaduro, carece de características físicas que lo distingan de las mujeres, adolece del cuerpo masculino; tiene la connotación efébica deseada para los hombres que quieren el sometimiento dócil de la mujer, pero buscan el contacto con otros hombres.

> Un lacayito de quince años, guapo de ojos azules, con mirada voluptuosa y melancólica, con voz ceremoniosa anuncia a Mimí que varios jóvenes desean hablarle. […] Las fisonomías afeminadas de los adolescentes se animaron ardientemente; surgió el entusiasmo en todo su esplendor, y una salva de aplausos y un hosanna de placer beodo se esparció por los ámbitos del comedor.
>
> Mimí estaba imponente; se había desatado las cintas de su corpiño trasparente de seda azul, cubierto de diamantes y mostraba sus hombros desnudos provocando deseos en los ojos del lacayito.[19]

[18] "El corazón degenerado de aquellos jóvenes aristócratas prostituidos, palpitaba en aquel inmenso bacanal" Eduardo Castrejón, *Los cuarenta y uno: novela crítico-social*, México: UNAM, 2010, p. 65.

[19] *Ibid*., pp. 68, 75.

La misma fórmula la vemos en otro personaje de Castrejón: Estrella. Él es el único que consiguió atención en la fiesta de Mimí. Un señor, don Pedro de Marruecos, adinerado,[20] se prendó de él. Lo cortejó, y prometió muchas dádivas si aceptaba las propuestas. Es la relación efébica: un hombre mayor con un joven (mujeril) menor. Parece que se habla del mismo encuentro practicado en Grecia: erastés y erómeno. Pero la diferencia es el rol de género. Antes, en las civilizaciones griegas y romanas,[21] los hombres representaban el papel masculino, aun siendo uno más joven que otro. Sin embargo, en la novela, apreciamos la segregación por estereotipos. Un miembro de la pareja debe ser la mujer o al menos representar el papel de mujer. Estrella es cortejado y responde como mujer, se siente halagado: el amor propio regresa como orgullo, con la salvedad de que es un orgullo vanidoso —y no valeroso.

Primero, el autor nos describe a Estrella, como un efebo travestido; a la par, hace una sacralización erótica llamándolo "virgen inmaculada":

> Cubría sus rizados cabellos una peluca negra, adorando graciosamente su testa. Sus ojos límpidos, negros, fulgurantes y vivaces le daban un aire encantador de virgen inmaculada. Su boca de labios gruesos con dos hileras de dientes limpios y blancos, y en sus mejillas dos hoyuelos seductores, aquel adolescente imberbe de quince años tenía mucha semejanza femenina. Su cuerpo pequeño y vigoroso cuadraba a su vestido. Un trajecito blanco de bebé; una bata pequeña, alta, de género calado y encajes de Bruselas; un gorro de seda cargado de encajes trasparentes; un listón ceñido al cuello y otro muy ancho a la cintura rematando en un gran moño; medias blancas y choclos negros con pompón de seda; los dedos de sus manos con valiosos anillos y un collar de perlas en la garganta.

[20] Se regresa nuevamente a ese discurso represivo de Castrejón: la clase alta es corrupta, porque posee tanto que nada sacia su apetito.

[21] Violaine Vanoyeke, *La prostitución en Grecia y Roma*, España: Edaf, 1991.

> Su aspecto era de una niña pudorosa, juguetona, inocente y mimada. […] Estrella era admirado con curiosidad; su candor de virgen atraía irresistiblemente y no escaseaban los galanes que le presentaban copitas de espiritual *champagne*.[22]

Estrella es lo masculino hecho mujer. El motivo: la hombría con-

tinua, pero el registro argumentativo ha cambiado. Ahora vemos a hombres que, selectivamente, han modificado su proyección de género hacia el exterior. Altivo, Estrella seduce con eurítmicos movimientos y afeminados modismos.

Pedro de Marruecos es la contraparte, el hombre aburrido (y temeroso) de las mujeres. La carga semántica en este caso se mantiene, o sea, el desenfreno de las pasiones. En personajes como Pedro de Marruecos se refleja el discurso admonitorio: "los ricos, viciosos sin remedio; la clase media, trabajadora y virtuosa".[23] Pedro conserva la parte masculina del hombre, es él quien desea a Estrella por ser algo diferente. En ese sentido podemos decir que el argumento, el conjunto de acciones, ya no solo son unívocas. Si el hombre era el eterno conquistador, el macho dominante, ahora podemos concebir hombres afeminados, y hombres que encuentran placer sexual atraídos por su mismo género.

Así se presenta a Pedro de Marruecos:

> Veía a las mujeres como un ser inútil y despreciable, incapaz de crear nuevos placeres para él, y maldecía a la Naturaleza porque las delicias femeninas fueran tan cortas e insaciables.
>
> Su cuerpo impotente pedía a grandes gritos más placer, más ilusión, más deleites inconcebibles. […] Ya entonces para él era la mujer un sarcasmo irrisorio y despreciable.
>
> Y faltando a sus deberes, a su dignidad, a su misión de hombre civilizado, fue esclavo de sus pasiones y de sus apetitos desordenados.[24]

[22] Eduardo Castrejón. *Op. cit.*, pp. 95, 100.

[23] *Ibid.*, p. 106.

[24] *Ibid.*, p. 97.

La relación de Estrella con Pedro de Marruecos era eminentemente homosexual. El cortejo de Pedro, galanteo amoroso, es correspondido taimadamente por Estrella. Castrejón censurará esta relación, pero en la práctica la recrea meticulosamente; no concibe la unión homosexual, aunque sí describe la interacción entre dos futuros amantes.

> Don Pedro de Marruecos, el elegante amateur, sentía una onda incesante de gratas armonías al oír la voz clara y timbrada del jovencito Estrella, cuidadosamente embellecido con su traje pudoroso de bebé.
>
> Estrechaba con febril vehemencia las manos de Estrella; sentía una atracción satánica cuando el joven vestido de bebé dejaba entrever las morbideces de su cuerpo.
>
> Y con estilo elegante y voz armoniosa, le decía Don Pedro, lleno de ternura:
>
> —¿Me amarías, Estrella?
>
> Y Estrella, como una ninfa tímida, respondió débilmente:
>
> —¡Ay! ¡Don Pedro, quién sabe!…
>
> —¿Crees que no te haga feliz? —insistió Don Pedro.
>
> —No, Don Pedro —respondió Estrella—. Necesito consultar con mi corazón, y además que haga usted méritos…
>
> —Te querré mucho, Estrella; te adoraré hasta el delirio, tendrás casa, coche, lujo, mucho lujo, muchas comodidades… Júrame que me amarás, te prometo lo que tú ansíes, lo que tú quieras, vida mía.[25]

Durante la fiesta llegan los policías y arruinan el momento. Todos parecen asustados, menos Estrella que "reía estúpidamente como esas descocadas mesalinas que desde mucho tiempo han ejercido su carrera en el emporio inmenso de la prostitución".[26] Aprehenden a los 41 jóvenes. Don Pedro, logra huir por la ventana, gracias a su criado que se refugia en la azotea. Pasa el tiempo y Pedro muere en medio de una sobredosis de alcohol, en una de las

[25] *Ibid.*, p. 102.

[26] *Ibid.*, p. 108.

tantas fiestas a las que asistía. El autor lo menciona de pasada, como si quisiera olvidarse de su incómoda presencia. Aunque, el castigo (morir de alcoholismo) tiene un significado moral: la degradación del cuerpo por consumir, en exceso, algo que servía de recreación y diversión.

No se sabe la razón por la que Castrejón prestaba tanta importancia a la descripción de los personajes feminizados. ¿Puro gusto o simple ejercicio literario? Además, parece que, rumbo al final de la novela, estos han desaparecido. No se vuelve a mencionar a Estrella ni a ningún otro de los "jóvenes". Solo se conoce que fueron mandados al ostracismo (Veracruz, lejos de la ciudad) a cumplir trabajos forzosos, castigando sus cuerpos con los mecanismos punitivos para aleccionar el bien y abolir el mal.[27] La narración se centra en las novias de Mimí y Ninón. Una se vuelve prostituta. La otra se enamora —al más puro estilo de la novela victoriana— del hombre que la salvó de un incendio: un obrero pobre,[28] que arriesgó su vida para atravesar las llamas. De los 41, poco se sabe después.

El motivo de la hombría es tratado desde diferentes perspectivas, el hilo conductor en todas es el orgullo. Hombres encausados hacia la valentía, se honran a sí mismos antes que a nada; se feminizan por miedo a la apertura de derechos que ganó la mujer.

Los personajes femeninos —con todo y el discurso reminiscente: pervertidos y excluidos— sirvieron para prefigurar las posteriores novelas gay. Los 41 seguirá como un mito del marica en México, con el tiempo se tolerará e inclusive se aceptará. Paolo Pi, en *Los 41 o el chico que soñaba con fantasmas*, regresará sobre la

[27] Michel Foucault, "Lo carcelario" en *Vigilar y castigar*, Argentina: Siglo XXI, 1976, p. 183.

[28] En esta parte es donde Castrejón se percibe como defensor de la clase proletaria. Con el discurso, de largo aliento, del obrero ante los padres burgueses de su novia, prepondera el trabajo duro antes que la diversión.

leyenda, pero ya como algo diferente. Menos crítico con la sexualidad y más empático con la elección erótica.

La reformulación del género —de hombre masculino a hombre femenino— se da completamente después que comienza a existir (no a ser tolerada) la apertura sexual. Es un proceso lento. En una sociedad segregaria como es la mexicana, los roles de género deciden muchos aspectos individuales. La hombría, una vez pasado el siglo XIX, se entenderá como algo diferente y se abrirán ventanas que dejen espacio a nuevos conceptos de masculinidad. Femenino, el hombre se librará de pesos opresivos y comulgará abiertamente con su identidad personal. Se acerca el nacimiento de la novela gay. La célebre cita de Michel Foucault: "El sodomita era un relapso, el homosexual es ahora una especie",[29] puede entenderse, dentro de la cultura urbana mexicana, como un adjetivo: al nombrar las cosas cobran sentido, verosimilitud, realidad; si antiguamente no se hablaba de la homosexualidad, al comenzar la construcción nacional, y con eventos escandalosos como el baile de los 41, es innegable que las figuras gays están en la sociedad, la permean y se adueñan de ella. En la ciudad, el anonimato propició la libertad individual que, a su vez, liberó algunos tabúes sexuales. En el campo y la provincia solo se murmuraba, porque todos se conocían entre sí. La mancha urbana y la era de crecimiento industrial (con todo y su inestabilidad económica y ambiental)[30] colocaron a la ciudad como un bastión de lo novedoso y lo innovador. Las ideas traídas del extranjero influyeron en la mente de sus habitantes, y con ellas la homosexualidad cobró validez y pasó a formar parte de la clandestinidad (a voces) citadina. La especie de Foucault estaba por ser creada.

[29] Michel Foucault, *Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber*, España: Siglo XXI, 1978, p. 59.

[30] Federico Escobedo Miramontes, "El crecimiento urbano de la ciudad de México y su impacto ambiental", en *Revista de Administración Pública* [en línea], México, UNAM, núm. 83 (julio-diciembre 1992), p. 133. <http://www.juridicas.unam.mx/publica/librev/rev/rap/cont/83/pr/pr16.pdf> [Consulta: 21 de julio de 2017.]

Crítica al régimen de Porfirio Díaz en *Un adulterio*, de Ciro B. Ceballos

Braulio Aguilar

Para Alberto Aguilar

Ciro B. Ceballos (1873-1938), férreo opositor del régimen de Porfirio Díaz, construyó en *Un adulterio —El Universal*, 1901— una temática "moralmente subversiva e irreverente con un lenguaje rebuscado, pletórico de arcaísmos barrocos y neologismos cosmopolitas, con un toque individualista en los prefijos y en los sufijos que es también rebelde al casticismo del castellano. Empleó también vocablos que remitían a entidades y realidades sórdidas y crudas de la cotidianidad de su época".[1] Su léxico funciona para introducir un estilo culto[2] y refinado —lleno de contrastes entre lo erótico y lo violento, la modernidad y el rezago social— el cual surge como testimonio del afán modernista por la transfiguración de la lengua para dotarla de un nuevo hálito que nombre otra realidad.

Esto resulta notorio en la representación de espacios, como el panorama que observa Villamil desde su balcón, o las líneas que detallan al libertino donde recurre a tonos líricos para elevar su naturaleza. En contraste, y sin dejar de lado la contundencia del refinamiento, los elementos cosmopolitas y la riqueza de atavíos en la pluma, Ceballos dota de sensualidad el discurso cuando describe a Geraldina Kerse. A la mitad del cuadro, el autor se detiene de manera abrupta y emprende un repentino viraje rumbo a Jack.

[1] Ciro B. Ceballos, *Un adulterio*. Ed., pres. y notas de Francisco Mercado Noyola. en *La novela corta: una biblioteca virtual* [en línea]. México, UNAM, 2009. <http://www.lanovelacorta.com/1872-1922/uatp.php>. [Consulta: 12 de mayo, 2015.]

[2] J. Tinianov, "Sobre la evolución literaria", en Tzvetan Todorov, antól., *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. 3ª ed. Trad. de Ana María Nethol. México, Siglo XXI, 1978 (Crítica literaria), pp. 91-92.

Hábilmente confunde al lector cuando confiere al animal ciertas cualidades humanas; de este modo crea desconcierto y misterio, pues es imposible saber a quién se refiere. Contribuye al engranaje del episodio la pausa generada mediante el uso de comas, ya que poco a poco es elevada la tensión la cual se libera hasta la última fase del trazo. Con esto, consigue jugar con la expectativa del lector —¿reencaminar su morbo?— impactándolo hacia la imagen del gorila; es decir, desde el erotismo lo obliga a enfrentarse contra la animalidad.

En otro sentido, a través del lenguaje, el autor construye un retrato de la época, caracterizada por la tendencia hacia adoptar lo extranjero como sinónimo de modernidad; pero no deja de lado el rezago social que acarrea dicha adopción. Ceballos manifiesta este contraste, por un lado, en la alusión de carácter tópico de los elementos extranjeros[3] y, por otro, en las descripciones del pueblo.

La oposición en las descripciones y alusiones mencionadas se transfiere a una interpretación de la historia, vista como una lucha entre sexos. Siguiendo esta línea, la novela podría revelarse como una crítica a la libertad sexual de la mujer, que en Geraldina encuentra la figura activa del tópico de la *femme fatale*. Si abandona la poltrona —¿por qué motivo renunciaría a tal comodidad?— que implica situarse como sobre un pedestal y recibir admiración, ya no será para acudir al llamado del hombre y someterse a su precepto, antes bien, atenderá a su propia libertad y deseo. Entonces Jack representaría el ímpetu acompañante de esta liberación.

Después de comentarios tan someros cabe preguntar si, tras una lectura más aguzada, ¿*Un adulterio* arrojará nuevos elementos antes ocultos?, ¿será posible aventurar otra interpretación? De acuerdo con Antonio Alatorre esto es posible, ya que las múltiples reacciones de los lectores ante la obra se deben a que el autor colocó en ellas, consciente o inconscientemente, múltiples

[3] Luz Aurora Pimentel, "Tematología y Transtextualidad", en *Nueva revista de filología hispánica*. México, 1993, núm. 1, p. 224.

estímulos.[4] Corresponde ahora verter otra interpretación, una que, por lo aventurado de su hipótesis podría parecer carente de fundamentos estables, sin embargo, es fiel a la impresión que ha causado en quien esto escribe.

Así, en concordancia con lo anterior, en el presente ensayo se expone la hipótesis que considera que en *Un adulterio*, Ciro B. Ceballos lanzó una crítica hacia la actitud de los escritores y periodistas que apoyaron el régimen de Porfirio Díaz. Desde esta perspectiva, se propondrá, siguiendo el planteamiento de Ana Laura Zavala Díaz, el eje de acción específica que el modelo *femme fragile-femme fatale*-héroe melancólico adoptó en el ámbito literario mexicano, en concreto, en *Un adulterio*. Para ello, se disertará, a través del análisis de los rasgos definitorios de los personajes, sobre la posible correlación entre la mujer frágil/la mujer fatal y el héroe melancólico encarnados, respectivamente, en Geraldina Kerse y Rogelio Villamil. Identificada la correspondencia, se expondrán los elementos que relacionen a Geraldina con el régimen del general Porfirio Díaz. A su vez, se establecerá, dentro del ambiente cultural mexicano, el vínculo del general y algunas acciones panegíricas de carácter servil, representadas en el personaje de Jack. De igual modo, se abordará la reciprocidad entre las conductas del médico y el grupo de los Científicos, y la manera en la cual interfiere en el destino de Rogelio. La serie de comparaciones mencionadas tendrá el fin de presentar el modo en el que Ceballos reproducía, metafóricamente, las turbias relaciones entre el régimen de Díaz y sus allegados.

Para explorar a detalle estas ideas y establecer las primeras notas, es preciso señalar a tres integrantes bastante concurridos dentro de la conformación de la literatura de *fin-de-siècle*: la *femme fragile*, la *femme fatale* y el héroe melancólico. En su libro *De asfódelos y otras flores del mal mexicanas*, Ana Laura Zavala Díaz

[4] Antonio Alatorre, *Ensayos sobre crítica literaria*. México, Conaculta, 1993. p. 36.

revisa los caracteres de estos personajes y su relación con algunos cuentos modernistas de tendencia decadente. La autora, después recorrer los caminos que les dieron origen, sintetiza los rasgos de cada uno de los elementos. De esta manera, a la *femme fragile* se le describe como una mujer de piel clara, blanquísima, una larga cabellera rubia "y profusas ojeras violáceas", que la emparentan con

lo espiritual, lo sacro y lo virginal. Suele ofrecer su vida en busca de la redención del hombre.[5]

Por otro lado, la *femme fatale* se distingue por la amplia capacidad para seducir a través de sus atributos; materializa una sexualidad demandante la cual linda con lo animal, y se conduce, voraz, con el único fin de satisfacer sus deseos. En el aspecto físico, es descrita con "largas cabelleras negras o rojizas, profundas pupilas oscuras o esmeraldas, y bocas insinuantes de un rojo encendido, que adquieren vida al ritmo de sus movimientos felinos o serpentinos".[6] Portadora de una naturaleza hipnótica, fascinante y terrible, la mujer fatal trastorna al hombre hasta que este, inducido por el deseo, sucumbe en medio de la desgracia.

Para que la cohesión entre las figuras se lleve a cabo, se necesita la participación de un determinado tipo de individuo: el héroe melancólico, cuya personalidad, hipersensible, de emociones y sentimientos confusos, "lo convierte en un ser en extremo vulnerable, a merced de los embates del exterior, del cual casi siempre se distancia para estructurar un cosmos íntimo, cerrado, […] entabla relaciones imposibles con sombras femeninas que, frágiles o fatales, le confirman su primitivo anhelo frustrado de sustraerse del influjo materialista de la vida terrena".[7]

[5] Ana Laura Zavala Díaz, *De asfódelos y otras flores del mal mexicanas. Reflexiones sobre el cuento modernista de tendencia decadente (1893-1903)*. México, UNAM-IIFL, 2012. p. 22.

[6] *Ibid.*, p. 24.

[7] *Ibid.*, p. 26.

Una vez delineados los tipos anteriores, Zavala Díaz analiza los diferentes recorridos que especialistas han efectuado al abordar la interacción y combinación del conjunto de personajes expuestos y el medio en el cual surgen. Como resultado de estas reflexiones, la investigadora se pregunta acerca del papel que desempeñó el esquema descrito en relación con el ambiente literario mexicano, de manera muy específica, con la última década del siglo XIX y los primeros años del XX. En consecuencia, plantea que el modelo obedeció "a la necesidad de los escritores modernistas de ejemplificar y expresar metafóricamente otras problemáticas, otras tensiones, del momento de crisis en el que les tocó vivir y crear".[8] Por tanto, el modelo fungió como vehículo para "reflexionar críticamente sobre la compleja posición del artista en un medio moderno, donde el trabajo intelectual y creativo —carente de valor material— se hallaba sometido a las nuevas reglas de la oferta y la demanda".[9] Señala, a su vez, el contexto tan discordante en el que se hallaba inmerso el escritor en México, dividido "entre la modernidad y la tradición, entre un extranjerizante discurso progresista y un nacionalismo en crisis".[10]

De acuerdo con Ana Laura Zavala, en México las presencias de este modelo se adoptaron con otros fines además del ya mencionado; ahora bien, ¿es posible, en primer lugar, tender un lazo de correspondencia entre los rasgos de los personajes tipo y los personajes de Ceballos para poder hablar de adecuación al ambiente mexicano?, si esto es viable, ¿cuáles problemáticas abordó Ceballos metafóricamente en *Un adulterio*?, y, ¿qué reflexiones críticas se desprenden ante la exposición de estos planteamientos? Es tiempo de volver a la historia para someterla a un examen en busca de indicios que proyecten respuestas.

[8] *Ibid.*, pp. 27-28.

[9] *Idem.*

[10] *Idem.*

Durante la visita a Villamil, el médico anuncia un par de ideas a considerar, por un lado, la instrucción rotunda de apartarse de la ciudad y, por otro, la advertencia —casi amenaza— que impele sobre Rogelio ante el estilo de vida que ha adoptado. Así, el galeno condiciona la salud a la docilidad y a la moderación de costumbres. Bajo estas proposiciones opera un discurso que remite a un elemento innegable relacionado con el gobierno de Díaz: la presencia del grupo de los Científicos. Pero, ¿qué concordancia existe entre el grupo y la configuración del personaje para emitir tal razonamiento? Para responder a ello, habrá que internarse en algunas nociones acerca del positivismo.

El positivismo consiste en afirmar que el único conocimiento auténtico es el conocimiento científico; es decir, el saber solo es posible desde la experiencia adquirida por los sentidos. A partir del estudio empírico de la historia de la ciencia, Augusto Comte dilucida una disposición que rige todo concepto, rama del conocimiento o ciencia, y la nombra Ley de los tres estados: Cada uno de estos estados representa una fase definida en la historia de las ciencias, asimismo, un estado específico en el desarrollo mental del individuo y, también, una estructura distinta de la sociedad. De acuerdo con Comte, en el primer estado, denominado teológico, predomina la vida militar, el segundo estado, declarado como metafísico, dominan las formas legales y, finalmente, en el estado positivo prevalece la sociedad industrial. Así, el objetivo del positivismo es que el estudio de la sociedad alcance el grado de ciencia positiva, una vez conseguido ese tercer estado, "la sociología tendría dos departamentos: uno, estático, albergaría las leyes del orden mientras que el otro, dinámico, reuniría las leyes del progreso".[11]

En México, el positivismo es importado vía Gabino Barreda, quien había asistido a los cursos de Comte. Como consecuencia de la participación del pensador mexicano en la reforma educativa

[11] Ruy Pérez Tamayo, *¿Existe el método científico?: historia y realidad*, México, COLMEX-FCE, 1998 (La ciencia para todos, 161), pp. 85-86.

nacional, se decretó la Ley Orgánica de Instrucción Pública en el Distrito Federal, en cuyos mandatos se encontraba, entre otras cosas, la creación de la Escuela Nacional Preparatoria.

Dentro de las aulas de la Escuela un grupo de hombres convergen, se relacionan y debaten bajo la sombra de la filosofía positivista.[12] Cabe señalar, dice Alfonso de María, que el positivismo mexicano se nutrió de otras teorías —darwinismo social, las corrientes utilitaristas, la libertad individual positiva, de Stuart Mill, el organicismo social de Wurms— que, en conjunto, lo caracterizaron con un "fuerte contenido emotivo" el cual lo proyecta como un enfoque favorable de desarrollo y progreso rumbo al perfeccionamiento humano. Sin embargo, aclara, "también el positivismo se fue transformando en la medida en que la generación que lo abrazó originalmente tuvo acceso al poder".[13]

Para 1878, estas transformaciones se materializan con la fundación del diario *La Libertad* en cuya redacción se encuentran, además de otros integrantes, Justo Sierra, Miguel Macedo, Joaquín Casasús y José Limantour, ávidos de llevar a la práctica política los conocimientos positivistas. "Orden y Ciencia fueron los postulados de este grupo de jóvenes positivistas. El orden era urgente y el mejor instrumento para lograrlo era la ciencia. […] *La ciencia se presenta como un instrumento al servicio de la política; pero de la política que representará tal grupo, la política de la burguesía mexicana, la que servirá a sus intereses*".[14] En 1880 el periódico adoptó finalmente el lema comtiano "Orden y Progreso" como señal

[12] Alfonso de María y Campos, "Los científicos: actitudes de un grupo de intelectuales porfirianos frente al positivismo y la religión", en Roderic A. Camp, Charles A. Hale, Josefina Zoraida Vázquez ed., *Los intelectuales y el poder en México: Memorias de la VI Conferencia de Historiadores Mexicanos y Estadounidenses*. México/Los Angeles, COLMEX, Centro de Estudios Históricos/UCLA, 1991 (UCLA Latin American Studies, 75), pp. 127-128.

[13] *Ibid*., pp. 136-137.

[14] Leopoldo Zea, *El positivismo en México: nacimiento, apogeo y decadencia*. México, FCE, 1968, pp. 238-239.

inequívoca de la búsqueda de la paz y el avance social y político sustentado sobre plataformas científicas.

Es así como el grupo de los Científicos comienza a tender firmes lazos con la visión porfirista de la paz política. La influencia del grupo se combina con los intereses de Porfirio Díaz, de modo que establecen un vínculo donde las acciones de uno encuentran perfecta justificación y apoyo en la teorías de los otros. De modo que, afirma Paul Garner, "el énfasis que ponían los defensores del proyecto científico en 'el orden y el progreso' se convertiría en una descripción totalmente apropiada de las preocupaciones centrales del régimen de Díaz".[15]

En este momento es evidente el esfuerzo que en conjunto se genera para garantizar y mantener el orden de las cosas. Un orden provechoso para el progreso, pero exclusivamente para el progreso del grupo y del régimen. Así, los Científicos conocieron, estudiaron y adaptaron las teorías de Comte, Spencer, Mill y Wurms con el fin de interpretarlas bajo las condiciones más convenientes a su posición social; de esta manera adoptaron el orden como una necesidad impostergable para dar inicio al desarrollo de la nación. Sin embargo, este orden debía permanecer estático, es decir que, bajo la ley de la supervivencia del más apto, cada grupo social poseía lo que con sus aptitudes había ganado, y todo acto que atentara contra ese orden atentaba a su vez contra el desarrollo de la nación, que en Porfirio Díaz y los Científicos hallaba representante.

De vuelta a Ceballos. La labor del médico consiste en restablecer la salud de Villamil a través de la suspensión de toda actividad nociva. Su posición le confiere cierto grado de autoridad para prescribir la moderación de hábitos y el aislamiento social y que, de este modo, Rogelio recupere el ánimo y se integre de manera productiva a la sociedad. Para el doctor, quien desaprueba el actuar del disoluto, resultan incomprensibles, incluso repulsivos,

[15] Paul Garner, *Porfirio Díaz del héroe al dictador: una biografía política*. Trad. de Luis Pérez Villanueva. México, Planeta, 2003 (Biografías Planeta). p. 79.

los alegatos de Villamil ante sus recomendaciones; por esto, recurre a todo tipo de argumentos, incluida la amenaza, para persuadirlo de continuar con su estilo de vida. La condición del paciente es peligrosa por contraria al desarrollo humano; un individuo carente de salud no es capaz de contribuir al crecimiento social. Por ello, es inadmisible dentro de una sociedad sana y se debe extirpar de ella, o integrarlo a través de la docilidad y moderación de sus costumbres. Hacia esta dirección apunta la voz del médico: que Rogelio abandone todo intento por preservar su estado actual y se someta a un régimen que le permita estabilizarse.

Aquí se refleja una de las problemáticas que el escritor aborda metafóricamente en *Un adulterio*: la visión que el grupo de los Científicos tenía acerca de hombres combativos, como Ceballos, que ponían en riesgo la buena salud del sistema. Los críticos representan un obstáculo para el orden y el progreso. Es decir, eran hombres "enfermos" a quienes había que obligarlos a desistir de sus ataques literarios o periodísticos; en otras palabras, extirparlos del ambiente, de la estructura que el régimen crea para emprender el desarrollo. Para ello se invitaba, en primer lugar y con bases racionales —como la proposición del médico—, a someterse al orden; si no era acatado el precepto, se recurría a otro tipo de invitaciones. Las amenazas solían cumplirse, de modo que muchos escritores y periodistas, incluido el autor, fueron a la cárcel por hacer frente al aparato gubernamental. El mismo Ciro B. Ceballos documenta en "La prensa de la capital", capítulo perteneciente a su libro de memorias *Panorama mexicano*, una de las maneras en las que se reclutaban seguidores en el ámbito periodístico:

> Cuando después de haber militado en las filas de la oposición, por haberse distinguido en ella, el Dictador, previos los bartolinazos acostumbrados, los contentaba haciéndoles sus partidarios, el precio de su deserción consistía cuando más en una suplencia 'efectiva' en la Cámara de Diputados, donde percibían ocho pesos diarios.

> Si el agraciado hallándose en el pesebre de la 'caballada', cometía la imprudencia de tirar una coz, es decir, de escribir algún artículo capaz de causar desagrado en las regiones oficiales, inmediatamente se presentaba el propietario a ocupar la silla-curul, dejando en la calle al supernumerario imprudente.
>
> Sin embargo, esos casos de indisciplina eran verdaderamente raros, porque los catecúmenos del porfirista 'sistema', cuando les habrían la puerta, eran conversos resueltos a todo menos a perder la torta.[16]

En este fragmento se atestigua buena parte de la crítica al gobierno de Díaz contenida en *Un adulterio*. Es de resaltar la manera en la cual el opositor era "invitado" a formar parte del régimen, sacrificando la libertad de expresión a cambio de un beneficio económico. Una vez reclutado, el lacayo disfrutaba de la recompensa y la protección por parte del sistema, siempre y cuando se sometiera con docilidad, participara activamente en su favor y no afectara el orden impuesto. Porque el orden así establecido era el más conveniente para el progreso patrio, razón por la cual todo opositor contravenía a los intereses supremos del pueblo, representado por Porfirio Díaz.

De lo anterior se reflexiona: Resulta evidente la dificultosa situación en la cual se hallaba el intelectual mexicano pues, por una parte, era aborrecido y vapuleado si atacaba los valores del grupo y, por otra, si se sometía a los anhelos del Estado, perdía toda libertad de expresión a cambio de un manojo de beneficios.

Por otro lado, el héroe melancólico se representa en la figura de Rogelio Villamil, quien es caracterizado como un hombre enfermo, a punto de fallecer tras una vida plagada de excesos. A lo largo de la historia se muestra vulnerable, dudoso de su posición, desencantado ante los hechos habituales; un solitario cuyo espíritu,

[16] C.B. Ceballos, *Panorama mexicano 1890-1910: (memorias)*. Est. introd. y ed. crít. de Luz América Viveros Anaya. México, UNAM, Coordinación de Humanidades, Programa Editorial, 2006 (Al siglo XIX, ida y regreso), p. 331.

deseoso y artístico, evade la realidad a través del vicio. Su único anhelo consiste en restablecer la salud, y en ello encamina todas las energías. La angustia que le causa el saber que quizá pronto morirá lo llena de recuerdos y emprende un balance de su vida. Una infancia predispuesta a las enfermedades; con una orfandad no solo de padres, sino también existencial. El acercamiento con la sexualidad es precoz y brutal, con tintes misóginos, inestables o poco claros hacia la mujer. Su iniciación sexual linda con la violación, y los encuentros posteriores no le ofrecen ningún tipo de placer. Las evocaciones del pasado solo comprueban que nada obtuvo, ni el amor puro de una mujer, ni un verdadero instante apasionado, ni alcanzó algún estado de elevación o se integró de verdad con el mundo. Cada embate de la vida lo distancia de cuanto le rodea, y lo sumerge en su interior donde busca alguna respuesta; sin embargo, en él nada hay seguro. Ya desencantado, ante la inevitable muerte, se le presenta una última oportunidad de redención, mas solo es ficticia; el engaño lo arroja una vez más contra realidades que no puede comprender y, frustrado —al igual que el héroe melancólico— sucumbe de manera violenta mientras pretende satisfacer su deseo.

Esta es otra de las problemáticas que se aborda en *Un adulterio*. Rogelio Villamil simboliza al crítico que señala los ardides cometidos por el régimen del general Porfirio Díaz. Ceballos emplea a Rogelio para que, a lo largo de su travesía, exhiba los diferentes blancos de sus ataques; es decir, sirve como un conector entre las críticas simbolizadas en la narración. A través de él, se descubren las correspondencias entre el médico y el grupo de los Científicos, así como la de Geraldina y el general Díaz, y la de Jack con el intelectual sometido, revelando al final del trayecto la opinión que Ceballos tenía acerca de la traición de ideales: era preferible la muerte que vivir, sacrificando la libertad, a costa de algunos beneficios.

Tiempo es de ubicar en las figuras de la mujer frágil y la mujer fatal rasgos que concuerden con el personaje de Geraldina Kerse y,

del mismo modo, fijar su correspondencia con el régimen de Porfirio Díaz.

Los rasgos corporales de la *femme fragile* parecen concordar en la pluma de Ceballos, como el color rubio de la cabellera y los ojos claros que combinan en arreglo a su perfil de valquiria. Uno de los elementos que más llama la atención, por el efecto que ejerce en

Rogelio, es la virginidad —característica frecuente de la *femme fragile*— ya que aporta un alto grado de sensualidad y se presenta como la meta principal de la búsqueda, ya que a través de ella, Rogelio alcanzará la redención. Dentro del desarrollo de la historia, la virginidad de Geraldina adquiere diferentes tonalidades, inicia como objeto del deseo, se convierte en objeto de sospechas para más tarde cambiar a objeto de desengaño y, por último, se vuelve motivo de venganza. A la par de este cambio, se descubren en Geraldina rasgos propios del tipo de la mujer fatal. Ceballos confiere la ambivalencia al personaje, dotándolo de una salvaje carga sexual, para guiar la narración hacia un resultado impresionante e inesperado. Perfilada de esta manera, la sexualidad demandante de Geraldina no puede ser satisfecha por el héroe melancólico, sino exclusivamente por un gorila, revelando así otro tema un tanto menos tratado en la literatura de fin de siglo: el bestialismo.

El primer rasgo de correspondencia entre Kerse y el general Díaz se exhibe en la imagen que ambos proyectan hacia el observador. Se pueden identificar características similares entre uno y otro en la siguiente descripción que del general realiza Jorge Fernando Iturribarría:

> El cambio de su porte y de sus maneras fue, pues, conseguido con el trato de gentes de costumbres refinadas, cuya conducta social el general Díaz, con su gran talento, retentiva y poder de asimilación, logró incorporar a su personalidad hasta convertirlo en cosa propia y como congénita. Su pulcritud en la mesa, en la conversación, en las reuniones sociales, en las recepciones de Palacio, lo convirtió en un *gentleman*, resultado de ese mimetismo que lo asimiló a la gente

> nacida en excelentes pañales. Tan profunda fue su asimilación, que se convirtió en su segunda naturaleza.[17]

Por su parte, en Geraldina resulta evidente la elegancia aportada por los elementos extranjeros, como en la vestimenta o en la arquitectura —el edificio en forma de castillo de la mujer remite al Palacio Nacional. Esto se asocia a la manera tan delicada en la cual saluda a Villamil en la primera cita. A su vez, ambos cuentan con una amplia capacidad económica que permite no solo hacer gala de estabilidad y prosperidad, sino que se sitúan en condiciones de ofrecerlas. El carácter aristocrático con el que se describe a la mujer, también se encuentra en el general: "Quienes lo conocieron y observaron en las grandes ceremonias o lo trataron oficialmente, dicen que daba la impresión de majestad, apuesto como fue hasta su vejez, pulcramente vestido y con la banda tricolor cruzándole el amplio y esforzado pecho, en donde se anidaron tantas audacias".[18] Y, en Geraldina: "Un cometa de diamantes refulgía sobre su seno ubérrimo, con las cadentes intermitencias que suscitaba el trabajo de la respiración al elevar o deprimir sus pechos...".[19] Ambos proyectan, en la robustez del pecho, una imagen respetable de orden, vanguardia y refinamiento, cuyo garbo cautiva al observador que pronto desea estar en contacto y ser partícipe de cuanto le ha conquistado la vista.

La autoridad es el aspecto aún más notable de la caracterización de Kerse como símbolo del presidente Díaz. La mujer ostenta el mando de manera indiscutible sobre Jack, y un poco más velado sobre Rogelio. En él lo ejerce de otro modo, se mantiene cautelosa ante la invitación del libertino, lo rechaza en el primer acercamiento para después permitirle el acceso solo ante la insis-

[17] Jorge Fernando Iturribarría, *Porfirio Díaz ante la historia*. México, [s.e.] 1967, p. 167.

[18] *Ibid*., p. 235.

[19] C.B. Ceballos, *Un adulterio*, ed. 1982. México, SEP, Dirección General de Publicaciones y Bibliotecas/Premia, 1982. p. 33.

tencia de este. Con ello deja en claro que nada conseguirá el hombre sin que primero sea permitido por la autoridad. Asimismo sucede cuando el *científico* acude, una y otra vez, en nombre del enfermo para solicitar su favor. El orden y el progreso requieren firmeza para ejercerlos, y esta firmeza radica en la autoridad que el poder posee. Iturribarría explica cómo concebía Porfirio Díaz tal autoridad: "El mando implicaba subordinación y obediencia, y por eso creyó siempre que entre la autoridad y la subordinación debía existir una relación permanente e inmodificable. Juzgaba, pues, que compartir la autoridad era nada menos que una complacencia suicida".[20]

En el sector del subordinado se ubica Jack, la mascota. La actitud servil es su única especialidad, y los campos donde la practica, múltiples, tantos como los sitios donde se encuentra presente el régimen, en otras palabras, su presencia es también absoluta. El gorila está supeditado a su ama, depende de ella para recibir toda clase de privilegios como la protección y el bienestar. Así como Geraldina, el régimen de Díaz busca, a partir de la sumisión, la satisfacción de la manera más inmediata posible, es decir, la complacencia del subordinado. Por su parte, el placer que demanda la mujer se lo otorga un gorila. Y nada le complace más que ser saciada profundamente por Jack. En la interpretación, en el desengaño ante la supuesta virginidad de la mujer, el autor representa el aparente buen trato que el escritor o periodista realiza con el régimen, sin embargo, el engaño se evidencia al descubrir que a cambio debe de sacrificar su libertad. Por otro lado, en los encuentros sexuales de la mujer con el gorila, Ciro B. Ceballos representa las relaciones entre el régimen y el sometido, vistas como un idilio grotesco y antinatural. Por esto, Rogelio —el crítico— nunca será fuente de deseo, pues carece de todo cuanto le resulta atractivo o valioso a Kerse. En el animal se configuran a la perfección los rasgos que identifican al que recibe el amparo del régimen. Tal es

[20] J.F. Iturribarría, *op. cit.*, p. 178.

el carácter irracional del sometido a quien no se le permite la libre expresión, y solo se le exige una "harpocrática quietud", es decir, un silencio total, sin ejercer acción alguna a no ser que sea indicada. Aguarda entre la penumbra, como acechando, listo para actuar y después volver a la resignada quietud del silencio. Jack representa la subordinación puesta al llamado del gobierno para atender expeditamente su deseo.

Esta sumisión en pos de la estabilidad fue duramente atacada por Ceballos. En el libro *En Turania*, el autor no solo reúne una serie de retratos literarios de personalidades cercanas a él, sino que aprovecha el espacio para lanzar diatribas a la política cultural porfiriana y a los personajes ligados a ella. Luz América Viveros Anaya, en el Estudio preliminar a este libro, afirma: "La figura más despreciada por Ceballos fue la del intelectual que se vendía por prebendas o ministerios, que caía en la empleomanía o que pertenecía a la 'caballada' porfirista al hacerse diputado. Ese tipo de intelectual repudiado desde las apologías de *Revista Moderna*, Ceballos lo reconoció, ya hacia 1902, entre algunos de sus antiguos camaradas".[21] Esto permite, en la crítica a hombres como Justo Sierra y José Juan Tablada, encontrar rasgos que se identifican con la actitud de Jack, como el siguiente, donde Ceballos plasma su opinión acerca de la labor educativa y literaria de Sierra:

> No siempre será, en agraz, ministro de Instrucción, un pompeado profesor racionalista, un maestro de literatura de sistema lancasteriano, un pedagogo tan vacuo, tan pomposo, tan gritón, como las tamboras que golpean los saltimbancos trashumantes de los circos de arrabal.
>
> Un orador linfático y con escorbuto.
>
> ¡Un lírico camaleón y sin estro!

[21] C.B. Ceballos, *En Turania: retratos literarios* (1902). Est. prelim., ed. crít., notas e índices de Luz América Viveros Anaya. México, UNAM, IIFL, Seminario de Edición Crítica de Textos, 2010 (Resurrectio, 1), p. XLIII.

> Un vate inespermático que con las zafias manos acalambradas por las pigricias universitarias ha pretendido pellizcar el amianto de la lira injuriando con los partos de su encéfalo verminoso los manes del divino Píndaro…[22]

Coloca a Sierra en la posición del hombre que se ha sometido al régimen y goza de su ayuda. Considera su labor educativa como ostentosa y vacía; compara sus discursos con el escándalo de un tambor, cual ruidosa comparsa, y nada más. El ataque se recrudece cuando critica su condición de poeta, lo considera un oportunista sin talento e improductivo, tosco en su intento por poetizar con su cerebro podrido, haciendo alarde del puesto que ha alcanzado.

En otro punto de su introducción, Luz América Viveros expone la manera en la que Ceballos descalificó a José Juan Tablada a lo largo de los retratos. Cabe señalar que el poeta coyoacanense fue para Ciro B., en un principio, un modelo a seguir debido a su gran talento; sin embargo, Tablada claudicó, corrompido y maravillado, ante el gobierno de Díaz y sus enormes beneficios. Se describe a un Tablada justo como la imagen de lo que la autoridad busca en sus allegados intelectuales, a un hombre que justifique el régimen, capaz de ejercer con la pluma cualquier obra que sea motivo de goce para su benefactor. De ahí que Tablada, asegura la investigadora, fuese "el símbolo del poeta reaccionario, del mercader del arte y un factor importante en la corrupción del gobierno, por lo que se le dio idéntico trato que a otro de los personajes insignes de entonces: Justo Sierra quien, desde la óptica de algunos periodistas de la época, orquestó y puso la cultura al servicio de la permanencia incuestionable del Dictador".[23]

Ceballos ataca la actitud de Tablada porque ve en él al individuo dispuesto a ejecutar los actos más bufonescos o viles para complacer al Estado, como lo describe en el retrato correspondiente a

[22] *Ibid.*, pp. 46-47.
[23] *Ibid.*, pp. XLV-L.

Amado Nervo. Ahí se muestra a un Tablada satirizado, ridículo en su búsqueda por obtener el espaldarazo, y desagradable en la manera de justificar las acciones del poder. Ceballos equipara a Tablada con un histrión, el bufón que está "obligado a dar vueltas a la manivela de un organillo para divertir a los patanes de las plazuelas beodos de vino agrio y mal tabaco".[24] Para el gobierno, esa es la función del escritor reclutado dentro de sus filas: solo sirve para divertir, para lisonjear a través de sus obras. Para Ceballos esto es lamentable, significa una deshonra que algunos de los creadores hayan renunciado a su propia personalidad en favor de los intereses del sistema. Esta renuncia a la personalidad, Ceballos la registra no solo de manera general en el caso de los periodistas, sino de manera particular en el caso de José Juan Tablada. En su *Panorama Mexicano*, habla del deseo del poeta por casarse y convertirse en un hombre serio a través de la obtención de una curul en la Cámara de Diputados: "Con grande ardor se puso a escribir un poema épico trovando con entusiasta plectro las glorias militares del general Porfirio Díaz, el cual, agradecido, lo incorporó a su 'caballada' en calidad de inofensivo rocín [...]".[25]

En *Un adulterio*, Jack simboliza al intelectual caricaturizado que, a cambio de una actuación, recibe el aplauso y las atenciones que lo congratulan en demasía. El gorila representa al hombre dispuesto a justificar y mantener el orden de las cosas para preservar el puesto de su gobernante y, con ello, el propio. Está dispuesto a sacrificar su libertad creativa, su naturaleza —Jack vive fuera de su hábitat— sus ideales y su voluntad. De hecho, esto último es lo que busca el régimen de Díaz: la sumisión del intelectual. Hacia ello se dirige el discurso científico, a la sumisión como meta enmascarada de orden y progreso. Es, también, por parte de Ceballos, el blanco de los ataques hacia el régimen por propiciar este actuar.

[24] *Ibid*., pp. 61-62.

[25] *Ibid*., p. 382.

Finalmente, y para efectos del análisis, Ceballos cierra *Un adulterio* indagando sobre la condición de Jack y su deseo por alcanzar un estado fuera del que su naturaleza le permite obtener: "¿Acaso su amor no era una cristalización del carbón bruto que anhela convertirse en diamante pulido…? Quizá desde las imperfectas voliciones de su cerebro oscuro las aspiraciones evolutivas, ritmadas por los clamores del orgullo alerta, le murmuraban muy cerca del oído… serás como un dios… como un dios… ¡como un dios!"[26]

Es motivo de sorpresa si se compara con la manera en la cual Tablada, en *La Epopeya Nacional*, pide el favor del general Porfirio Díaz para que, por medio de su glorioso estado, le sea concedida la inspiración que permita cantar la grandeza de sus triunfos. Es evidente la tendencia de la composición hacia el panegírico de carácter servil. Con ello, se confirma la docilidad y sometimiento con los cuales José Juan Tablada buscó el beneficio del régimen de Díaz, y que Ciro B. Ceballos apuntó cáusticamente:

Voy á cubrir mi lira con el verde
Laurel de tus victorias!
Y á encender en el fuego de tus triunfos
La luz de mis estrofas!
Voy á ascender contigo hasta las cumbres
Donde los genios moran,
Donde lucen los héroes cual los astros
De la nocturna bóveda,
Irradiando el cristal de sus virtudes
Y el oro de sus glorias!
Seguiré, para guiarme en las doradas
Regiones de tu historia,
Tu bandera que va de cumbre en cumbre
Y de aurora en aurora;
Y para no extraviarme en el camino,

[26] C.B. Ceballos, *Un adulterio*, ed. 1982, p. 47.

Seguiré entre las nieblas y las sombras,
El reguero de luz que va dejando
Tu espada victoriosa![27]

De esta manera llega a su fin la disertación elaborada en el presente ensayo, no sin antes realizar los últimos comentarios a modo de conclusiones. En este sentido, el presente ensayo propuso la hipótesis que observa en *Un adulterio* fuertes críticas lanzadas, por parte de Ceballos, al gobierno de Porfirio Díaz. Para ahondar en esta idea se establecieron, en primer lugar, los rasgos de la *femme fragile*, la *femme fatale* y el héroe melancólico. Después, se analizaron los elementos que daban indicios del enlace entre el presupuesto y la historia. El primer elemento fue el personaje del médico, que se identificó como símbolo de las conductas del grupo de los Científicos, hombres en estrecha relación con el gobierno de Díaz. Para afirmar esta conexión, se realizó un breve recorrido por la teoría filosófica del positivismo, la cual estuvo fuertemente ligada a la las ideas del grupo. Con ello, se comprobó que el médico encarnaba los principales razonamientos del grupo Científico, resumidos bajo el lema de "orden y progreso". Posteriormente, se analizó al personaje de Rogelio Villamil. En él se halla correspondencia con el héroe melancólico al ser un hombre de emociones y sentimientos inestables, golpeado por el medio en el que habita, y, enfermo, busca la redención. En la interpretación que se le dio a Rogelio, juega el papel del personaje indeseado por el régimen, nocivo para el buen funcionamiento del sistema. Además se le identifica como hilo conductor de las críticas lanzadas por Ceballos a lo largo de la narración. En el personaje de Geraldina Kerse, el

[27] José Juan Tablada, *La epopeya nacional: Porfirio Díaz* [en línea]. [México], Talleres Linotipográficos de "El Mundo Ilustrado", [1909]. <http://eds.a.ebscohost.com/eds/detail/detail?vid=1&sid=8541a183-224b-cd5-bbbc-295ab7903b28%40sessionmgr4001&hid=4103&bdata=Jmxhbmc9ZXMmc2l0ZT1lZHMtbGl2ZQ%3d%3d#AN=fol.FOL01000000352&db=cat02034a> [Consulta: 15 de diciembre, 2015.] p. 7.

escritor fundió algunos de los caracteres de la mujer frágil y la mujer fatal para introducir el tema del engaño. De la mujer frágil tomó las características físicas para crear en Rogelio —y en el lector— la sensación de estar frente a una mujer inmaculada y esto ser motivo de su deseo. Por su parte, la mujer fatal aportó la naturaleza salvajina de su voraz sexualidad, que es descubierta hasta el final de la obra. Para comprobar que Geraldina simbolizaba a Porfirio Díaz, se recurrió a la comparación de los elementos que en ambos aportaban distinción, refinamiento y abundancia. También se comparó la conducta, como símbolo de autoridad, que ambos tomaban hacia el subordinado. Por su parte, Jack representó las actitudes serviles de los beneficiarios del régimen de Díaz. Se observó la manera dócil de sus acciones, hechas solo con el fin de complacer a cambio del bienestar. Se ubicó, asimismo, en hombres como Justo Sierra o José Juan Tablada, estas mismas acciones serviles, comprobando con ello la manera en la cual Ceballos calificaba a los hombres que vendían sus intereses a cambio de nimios puestos en pos del beneficio gubernamental. Así, no resultó extraño ligar esta serie de conceptos con la obra, pues comparten, como se ha mostrado, el espíritu crítico de Ceballos.

Es así como, a través de la comparación, ubicación, conexión y documentación de elementos, se ha comprobado la hipótesis propuesta. Siguiendo la idea de que en México los personajes tipo *femme fatale*, *femme fragile* y héroe melancólico cumplieron un papel diferente al ejercido en Europa, se buscó la especificidad en el ámbito literario mexicano, con exactitud en *Un adulterio*. No solo se comprobó su correspondencia, sino que se amplió la conexión al resto de los personajes, esto dio como resultado una estructura que amalgama sólidamente la crítica que Ceballos ejerció hacia el régimen del general Díaz. Con ello, también abordó, fiel a sus convicciones y señalando de manera mordaz, una de las problemáticas de las cuales fue testigo: la traición de los ideales en busca del crecimiento económico.

La problemática decadentista: sus aporías y antinomias a través de la novela corta *Un adulterio* de Ciro B. Ceballos

Iván Trigos Calderón

Esta ave fría se va por fin con el cascarón sobre la cabeza. *Horacio*

La gran aporía que envuelve al *Ser*[1] ha sido abordada desde la antigüedad, y uno de los casos más representativos lo encontramos en Platón y su alegoría de la caverna, donde el hombre es llevado de la realidad de las sombras a la contemplación del verdadero *Ser* y de lo que en él hay de más luminoso, es decir, el bien.[2] Sin embargo, para los escritores decadentes mexicanos en el nacimiento de la modernidad, la contemplación de la belleza no necesariamente remitía a los cánones del bien o de la razón. Su búsqueda se orientaba en prescindir simplemente de lo bello, fuera esto incluso desagradable a los sentidos o produjera narraciones violentas. Así, lo grotesco, la fealdad, los crímenes pasionales pueden tornarse objetos estéticos y exaltar el ánimo popular a fin de dar un nuevo giro a la cultura y manifestarse en contra de la dictadura porfirista que declinaba hacia su ocaso.

Si la intención del escritor decadente es acercarse al objeto estético a través de una belleza literaria que no discrimine entre vicio o virtud, pesimismo u optimismo, la dialéctica antinómica es un juego que motivará dentro de sus propias contradicciones o paradojas el introducirnos al efecto que se pretende causar. Un efecto que si bien puede resultar en una imposibilidad, será con los propios

[1] Colocaré *Ser* en mayúscula y cursivas por representar una aporía principal a lo largo de este ensayo (N. del autor).

[2] *Vid.* Platón, *República*, 518c.

recursos literarios que aquella aparente aporía se nos revele como posible solución, aunque peque de aborrecible o detestable.

Reconozco en la novela corta *Un Adulterio* de Ciro B. Ceballos, una problemática aporética que gira en torno al *Ser*, es decir, hacia un encuentro con lo más puro, verdadero e incluso como revelación de lo divino. Dicha problemática es disputada por su protagonista Rogelio Villamil, un tuberculoso burgués que es enviado al campo por recomendación de su doctor a fin de convalecer de su enfermedad. Pero nuestra diégesis lo imbrica en el encuentro con el mono Jack, su némesis. Aquí, las dos figuras aporéticas que se disputarán por el verdadero *Ser* a lo largo del relato en una progresión hacia el objeto estético.

Para garantizar este paulatino desdoblamiento de las dos figuras aporéticas en disputa, Villamil-Jack, me apoyaré de la obra de Ricardo Horneffer *El problema del Ser: Sus aporías en la obra de Eduardo Nicol*, donde se toma como directriz el método fenomenológico-dialéctico,[3] es decir, entre el hecho y la palabra, el objeto estético y los recursos (logos) con los que dialoga. Para Nicol resulta prescindible no separar la fenomenología de la dialéctica si queremos develar el *Ser*. Por ello, este método resulta viable en la comprensión aporética de la novela, puesto que el escritor decadentista apuesta a dialogar sus recursos literarios con la intención de dirigirse al objeto estético.

A la par de este método, recurriré a la *Teoría de la recepción*[4] del anglicista Iser y del romanista Jauss, que también bajo una perspectiva fenomenológica se revalora el objeto estético a través de la

[3] *Vid*. Ricardo Horneffer, "El método, primera parte: la fenomenología", p. 121 y "El método, segunda parte: la dialéctica", p. 141, en *El problema del Ser: Sus aporías en la obra de Eduardo Nicol*.

[4] *Cf.* Alberto Vital "La teoría de la recepción" en *Aproximaciones*, pp. 237-245. Mi interés se centrará en la estructura apelativa del texto que contempla cinco puntos primordiales: Los vacíos de información, los comentarios de alguna voz interna, los peritextos, las marcas de lectura y las líneas de acción. Así, conforme se presente mi análisis, serán propiamente solícitos.

percepción. Como se observa, la intención es evidenciar en un punto máximo la aporía resultante de la novela a través de su diálogo fenoménico-dialéctico y que en interés del decadentista por la belleza, valoraría que se explotara así su objeto estético.

Este tránsito lo embarco desde la noción de aporía, pues su viaje es ya advenedizo: "ἀπορία, significa literalmente sin camino; camino sin salida, dificultad. […] La aporía es una paradoja, pero podría ser revelada a través de la llamada antinomia. […] Nicolai Hartmann llama aporética al estudio de las antinomias planteadas por el análisis de los resultados obtenidos en la descripción fenomenológica del conocimiento".[5] Vemos la imbricación de las antinomias que pueden rastrearse con el propósito de orientar una problemática aporética que se torna investigación si describimos un fenómeno en cuestión.

El objetivo de este ensayo es mostrar las antinomias que se entretejen a lo largo de *Un adulterio* como recursos literarios (intratextuales) que guían poco a poco al lector con la intencionalidad de revelarle las contradicciones en torno a la disputa aporética del *Ser*. Son las pruebas (*pisteis*) que nos ayudarán a entender quién es la verdadera figura aporética entre Rogelio y el mono Jack, más aún, mostrarnos la problemática del escritor decadente.

Hubo una marcada postura antinómica de contradicción ideológica entre positivistas inclinados al régimen porfirista y los propios decadentistas. Francisco Mercado Noyola señala: "Ciro B. Ceballos contaba aproximadamente con veintiocho años cuando en 1901 se publicó por primera vez en *El Universal* su novela breve *Un adulterio*. En este punto de su carrera, el escritor capitalino ya tenía una trayectoria como cuentista y periodista de furibunda tendencia opositora al régimen político y a la doble moral del porfiriato".[6] Como la mayoría de los modernistas, su incursión en

[5] *Cf. Diccionario de Filosofía*, Ed. José Ferrater Mora, [*s.a.*], p. 109, *s. v.* 'aporía'.

[6] *Cf.* Francisco Mercado Noyola, "Presentación", en *La novela corta: una biblioteca virtual* [en línea] líns. 1-5. *Un adulterio* cuenta con una edición crítica en lí-

las letras y el periodismo no se desligaba de sus intenciones políticas. Los estudiosos a la obra de Ceballos,[7] apuntan que como aguerrido opositor al porfiriato y por su pensamiento subversivo lo llevaron a prisión en más de una ocasión. Así, la dificultad para abrirse camino se tornaba aporía, en 1902, un año después de la publicación de *Un adulterio*, se suscitó un claro ataque al decadentismo:

> El 31 de octubre de 1902 ocurrió una premiación literaria en Puebla: el ensayo crítico de Atenedoro Monroy obtenía el galardón de los juegos florales. El tema que le había valido el honor era una diatriba contundente: *Valor estético de las obras de la escuela decadentista*. […] El ataque de Monroy tiene como avenida principal la estética literaria al expresar que jamás realiza una conexión de la literatura con el entorno social, con la realidad inmediata que produjeron aquellas letras. Las confusiones que suceden al ignorar la correlación entre literatura y sociedad, son subsanadas con la terminología positivista del cambio de siglo. En rigor científico, las propuestas decadentes no significan más que la miseria nerviosa con toda una serie de estados que guían a la perturbación mental y a la locura.[8]

Resulta evidente la antinomia positivista-decadentista, ambas corrientes se oponen dentro de la retórica de Atenedoro Monroy. El discurso científico-positivista de integrar a la nación con su realidad más inmediata, más realista y moderna, observa que la literatura decadente es solo una perturbación, una violentación que altera y confunde. Sin embargo, es en esta confusión, que el decadentista prevé una crisis, un engaño que alienta al servilismo en

nea desde el año 2009, acompañada de una historia del texto, nota biográfica del escritor, e incluso con el facsímil de 1903 que recopiló una colección de cuentos en la Imprenta de Eduardo Dublán y que lleva el título de la novela homónima.

[7] Destacan los trabajos de Luz América Viveros, Óscar Mata y Robert Mckee Irwin.

[8] José Mariano Leyva, *Perversos y pesimistas: los escritores decadentes mexicanos en el nacimiento de la modernidad*, p. 7.

aras de la modernización. El sistema está adulterado y Ciro B. Ceballos lo atacará desde la trinchera de la *Revista Moderna* para torcer la aporía en posible resolución.

Ana Laura Zavala Díaz manifiesta que Ceballos: "Comparte la idea de que sólo a través de la experiencia estética, de la conversión de la existencia en una creación se pueden contrarrestar los efectos enajenantes del mercantilismo y la industrialización, en fin, de la compleja modernidad decimonónica".[9] Es tanto la insistencia de contrarrestar los efectos de la modernidad, que *Un adulterio* reaparece en 1903 junto con otros cuentos publicados por la imprenta de Eduardo Dublán, ahora bajo el título de la novela homónima. Resulta interesante que la portada de esta compilación contenga un diálogo de la obra de Hamlet donde se pone de manifiesto la lealtad servicial del cortesano Osric:

> Osric.- Me recomiendo, señor, a vuestra consideración.
>
> Hamlet.- Todo vuestro, todo vuestro, (Vase Osric.) Hace bien en recomendarse porque no habrá otra persona que lo haga por él…
>
> Horacio.- Esta ave fría se va por fin con el cascarón sobre la cabeza.
>
> Hamlet.- Tantea la teta antes de mamar… Este (como muchos otros de la misma cría que conozco y a quienes la inmunda sociedad adula) posee únicamente el compás de la época en que vive y los exteriores hábitos de la política. Son estas gentes una especie de espuma que traspasa las más sanas y mejor cimentadas opiniones. Pero ay de ellos si se les pone a prueba! [sic] Pero ay de ellos si se les sopla! La espuma se desvanece…[10]

Ciro B. Ceballos nos coloca dos peritextos o lugares privilegiados en la portada con la firme intención de manifestar su descontento hacia la dictadura porfirista. En primer lugar, toma la

[9] Ana Laura Zavala Díaz, *De Asfódelos y otras flores del mal mexicanas: reflexiones sobre el cuento modernista tendencia decadente,* 1893-1903, p. 149.

[10] F. Mercado Noyola, "Facsímil", en *op. cit.* pant. 1.

decisión de titular la compilación de sus cuentos como su novela homónima,[11] y en segundo nos coloca un diálogo de la tragedia de Hamlet por Shakespeare donde se arremete al ciego servilismo que ostentan los cortesanos como súbditos de sus reyes. No han logrado aún desprenderse del cascarón, viven y actúan de acuerdo a lo que se les manda. Se explayan como espuma y no toleran el cambio porque se desvanecen. Así sucede con la corriente científico-positivista y los ricos burgueses apegados al régimen porfirista, son los perros falderos, los lame-botas del General Díaz. Ciro B. Ceballos como Hamlet, se enfrascará en el dilema, la paradoja del *Ser o No Ser* para proyectarle a su público-lector sobre un nuevo cambio. Atreverse a adulterar o a ser aves frías con el cascarón en la cabeza. Por ello, un tercer peritexto lo atisbo también en la dedicatoria de *Un adulterio.*

Ciro B. Ceballos le dedica su novela corta a Leopoldo Vázquez, que de acuerdo a las notas de Francisco Mercado Noyola fue un político revolucionario poblano: "Comenzó en 1900 a formar clubes antirreleccionistas […] Muy probablemente su vinculación con Ceballos haya nacido del ánimo subversivo que ambos profesaban. Ya que nuestro autor, después de pasar seis meses en la cárcel de Belem, emprendió la tarea de atacar libremente al porfirismo".[12] La dedicatoria a la vez que funge como peritexto antes de abordar la novela, es también una incitación para unirse al llamado antirreleccionista de Vázquez.

Ahora bien, una vez enfatizado el contexto de la época y la antinomia o contradicción entre positivistas-decadentistas, su aporía, aquella dificultad que envuelve al escritor decadente se hará voz entre su propia literatura y hacer resonar desde el objeto estético su intención. Aquí la importancia de la teoría de la recepción de Iser y Jauss para cotejar los propósitos del autor. Reconozco

[11] Como se ha dicho, es una opinión que profesa sobre el sistema porfirista, un sistema adulterado.

[12] F. Mercado Noyola, "Novela Un Adulterio" en *op. cit*., p. 2 [nota 1].

varias antinomias en toda la estructura del relato que a su vez nos acercan y envuelven hacia el objeto estético, es decir, la solución aporética del *Ser*.

> Por los límpidos cristales del balcón y atravesando los calados de las cortinas dibujados por algún sectario de Mucha, se tamizaba, con matices irinos, un último rayo del crepúsculo, que iba a encender irisadas explosiones y cerulescentes matices y flamígeros fulgores, en el voluminoso diamante engarzado en el anillo del doctor que escribía nerviosamente la fórmula en tanto que hablaba con el paciente.[13]

Este es el primer párrafo en el que Ceballos nos introduce hacia *Un adulterio*. Concuerdo con la crítica en reconocer una imagen crepuscular que nos advierte el fin de siglo (*fin de siècle*), una entrada que ya suena a premonición para quebrantar el orden porfirista y detectar las antinomias que se suscitan en torno a sus personajes. Hábilmente la descripción de espacios o lugares nos envolverán en una atmósfera contradictoria donde el lector debe ser un constructor intratextual para ir develando la estructura apelativa. Luz América Viveros señala: "Los modernistas conocieron la importancia en la creación de efectos y atmósferas que Baudelaire valoró en Edgar Allan Poe y que Ceballos utilizó en su obra narrativa, por ejemplo en *Claro-Obscuro*, *Croquis y sepias* y *Un adulterio*".[14] Este párrafo es un recurso de ambientación tan bien logrado que nos invita a contemplar una luz a punto de extinguirse, un último rayo del crepúsculo que incluso detonará irisadas

[13] *Cf.* Ciro B. Ceballos, *Un adulterio*, ed. de Fernando Tola de Habich, p. 11. Este será el texto que tome de base a lo largo de mi análisis. Es la tercera aparición que siguió a 1901 y 1903 de *Un adulterio* y fue rescatado y publicado en 1983 por la Secretaría de Educación Pública y la editorial Premiá bajo la dirección de Tola de Habich. Si bien, peca de un descuido editorial, el texto es más apegado a la compilación de 1903.

[14] Luz América Viveros, "En Turania. Retratos literarios […]" *tesis*, p. 32.

explosiones sobre un diamante que connota pureza, perfección y orden (sistema porfirista). Una especie de profecía que anuncia enfrentamiento entre la élite porfirista y el pueblo; una de las principales antinomias del relato que bien puede recaer como civilización-barbarie.[15]

La relación entre doctor-paciente se torna tensa, misma que percibo como metáfora del porfirismo-sociedad. Hay un nerviosismo si se cercena, si se desbarata el régimen, si se torna enfermo. Me imbrico ante otra de las principales contradicciones o antinomias de la novela, es decir, entre salud-enfermedad o normalidad-patología. Zavala Díaz refiere: "La utilización de la imaginería corporal patológica tiene una larga tradición; desde la Antigüedad algunos pensadores hicieron de ella un medio cognitivo, aplicándola al entorno sociocultural como metáfora crítica".[16] Por lo que podemos plantearnos la interrogante de ¿qué es lo realmente enfermo o patológico?, la respuesta se halla en más contradicciones.

> —Si estoy condenado, desahuciado, muerto, es ya inútil atormentarme el estómago con fármacos, mandándome desterrado a un pueblo [...] lejos de mis amigos, de mis queridas y de las costumbres metropolitanas que me son tan agradables. [...] Mi único anhelo [...] consiste en morirme aquí, en la casa paterna [...] perfumando mis tristezas con los recuerdos de mis ingenuas diabluras pasadas. [...] El egoísmo del cirujano, identificado en su ecuanimidad de hombre robusto, sano y rico, se rebelaba brutalmente, se rebelaba, al escuchar las lamentaciones de aquel cliente moribundo, se sublevaba con loca furia, con estúpido enderezamiento, ante la

[15] *Cf.* Robert Mckee Irwin "Lo que comparte el positivismo con el modernismo mexicano" en *Signos literarios*, p. 74. El autor anuncia aquí un cariz profético a modo de rivalidades masculinas entre una civilizada élite y la bárbara de la chusma que después detonará en el machismo. No concuerdo del todo con este posicionamiento, pero sí veo reflejada la antinomia civilización-barbarie como intención de Ceballos.

[16] A. L. Zavala Díaz. "Retóricas de la enfermedad en el México porfiriano" en *Decires*, p. 168.

miseria de aquel libertino demacrado que presentía la aproximación de la muerte.[17]

Acudimos al pensamiento de la víctima del sistema, Rogelio Villamil, que desde su estado patológico de tuberculosis nos brinda una aparente resolución a la aporía de la muerte, es decir, ante la antinomia vida-muerte, el hombre empieza a ponerle solución a este conflicto si presenta una enfermedad crónica, pues Rogelio contempla que es mejor deleitarse en sus placeres que atender una fórmula que no es garantía de su salvación. Sin embargo, el doctor es tan egoísta que le arrebata esta posibilidad. Ceballos nos prevé nuevamente ante una metáfora del científico-positivista que en su robustez, su ecuanimidad, tiene aún la cura para la muerte, cuando es este mismo quien paradójicamente ha alentado al sistema en adoptar costumbres burguesas, opulencia, ostentación, riqueza. Toda una robustez que se ha ensanchado al grado de tornarse una atmósfera viciosa. Vuelvo a concordar con la crítica en lo que sigue, en palabras de Mercado Noyola:

> La petulancia del conocimiento científico, sus pretensiones de omnipotencia, el filisteísmo de los hombres robustos de sanas costumbres, el credo de los bohemios de la época en una consunción en medio de los placeres sin un cuidado puritano de la salud, la irreverencia contra todo lo que significara la doble moral y la gazmoñería de los encumbrados por el régimen, llevaron a nuestro autor y a su grupo radical a profesar un credo antiilustrado y antiburgués.[18]

Rogelio es víctima de su propia posición social, de las mismas costumbres burguesas que realmente son la enfermedad. Aunque al verse nuestro protagonista al borde de la muerte, anhelará o deseará un estado de vida más ideal. Aquí las imbricaciones que encuentro por la disputa del verdadero *Ser*, pues Villamil discurre

[17] C. Bernal Ceballos, en *op. cit.,* pp. 11-12.

[18] F. Mercado Noyola, "Presentación", en *op. cit.,* pant. 1.

por un anhelo más alto: "Sentía, un gran descontento de sí mismo, un acerbo dolor, al presentir la aproximación del momento terrible de la partida sin haber emborrachado antes su espíritu los espasmos de un amor superior a todo lo mezquino".[19] Más aún, entra en retrospección e indaga la paradoja:

> Somorgujaba en el pasado… No había conocido el deleite. No había sentido la pasión […] Lo había conocido todo… Desafíos y seducciones y niños espurios. Lo había conocido todo… Nada faltaba en su historia byroniana. En todas partes había quedado la huella fatal de su peregrinación. […] Pasó como un huracán sobre los fértiles campos del ensueño. […] Su trágica irreverencia exprimió los jugos en la pulpa de las uvas. Absorbió las savias en el cáliz de las rosas. Envenenó la miel de los panales del placer tranquilo… A pesar de todo era un sediento de las aguas que crisman a los paladines de los ideales nobles… Quería ser pío, ser compasivo, ser superior.[20]

Presenciamos la antinomia del todo y la nada, pero atención, implícitamente queda la paradoja resuelta, pues se puede apostar todo por ceder a los placeres y a los excesos o aceptar una vida de mojigaterías, de falsa moralidad, de recato, de nada. Por ello, esta imagen byroniana de haberse arriesgado a tenerlo todo aunque al final exista la condena, es una posible resolución de Ceballos de violentar la colectividad desde la individualidad.

El discurso se vuelca en lo subversivo, arremeter a la moral desde la indecencia, una antinomia que bien puede resolverse desde la individuación. Rogelio se expuso a esta suerte pese a sus consecuencias, más aún, su infancia, su ambiente familiar fueron determinantes: "Recordaba, compungido, a su madre, una señora muy devota, enlutada pálida, de voz atiplada […] que lo llevaba a misa todas las mañanas, haciéndole recitar, casi en voz alta, las oracio-

[19] C. Bernal Ceballos, *op. cit.*, p. 14.

[20] *Ibid.*, p. 15.

nes que él no comprendía a pesar de haber llegado a aprenderlas de memoria".[21] Tal contrariedad se exhibe en la religión, uno de los ejes más sobreprotectores del régimen porfirista, aprenderlo todo sin comprender nada. Es un servilismo autómata, y por ello otra imagen de su infancia le incomodaba pese a sus atenciones: "Un sirviente cuya servil solicitud era un tormento para él. Si brincaba: —Niño, no corra usted porque se puede caer. Si buscaba la caricia del sol con el ansia de un convaleciente: —Niño, aquí está el paraguas… Si empeñaba amistades con algún escolapio de su edad: —Niño, no se junte usted con los muchachos de la calle porque le enseñarán groserías".[22] Rogelio se disputaba desde su infancia por llegar a *Ser*, aquí el marco que envuelve su figura aporética, la dificultad de realizarse, de definirse. Una última imagen de sus recuerdos recae en su padre:

> Se acordaba de él perfectamente. Un caballero empelucado, gordinflón, de longánimo continente, afeitado como un arzobispo, de sombrero alto, de chaleco blanco, atravesado de bolsillo a bolsillo por una gruesa cadena de oro con pesados colgajos, de pantalones bombachos, aplanados meticulosamente, con muchos diamantes en los dedos, con el pelo teñido, con los dientes postizos, con la nariz apoplética, muy erguido y muy correcto y muy bondadoso… Lo veía a la hora de comer embaulando manjares indigestos con una voracidad que causara el espanto de Gargantúa.[23]

Esta descripción tan ornamentada, excesiva, barroca, muestra las comodidades de una élite que si bien es calificada de civilizada, Ceballos se encarga de contradecirla, de escarnecerla en su afán de lujos, ostentaciones y atavíos. Lo civilizado se ha tornado tan grotesco, que hasta el propio Gargantúa de Rabelais quedaría atormentado. Cabría preguntarse otra cuestión antinómica, paradójica:

[21] *Ibid.,* p. 17.
[22] *Ibid.,* p. 18.
[23] *Ibid.,* pp. 18-19.

¿qué es realmente lo civilizado en contraposición a la barbarie? Si el populacho, la bárbara de la chusma como apuntaba Robert Mckee o esta élite burguesa que se ha robustecido. Villamil, a la muerte de sus padres, heredará más que su fortuna, será el reflejo de los atavíos de la figura paterna, será el distanciamiento de la mojigatería y moralidad de su madre. Será inaccesible ante las prohibiciones de sus sirvientes. Al fin podrá *Ser*, advertirse libre de ataduras, sin embargo, son estas mismas ataduras de su pasado que paradójicamente lo impulsan hacia los excesos:

> Entonces su juventud fue una hecatombe pasional. Derrochó el dinero. Los excesos acabaron por arruinar su organismo de una manera lastimosa. A los treinta años estaba inválido. Se retiraba moribundo, […] abrumado por las equivocaciones, […] por las enfermedades venéreas, […] sin haber amado con toda la intensidad expansiva de su alma, […] cuando de todas las potencias de su ser, se levantaba, con gran energía, una imploración inmensa que místicamente derramaba sobre los escombros de todos sus descalabros, […] el anhelo del goce de los placeres honestos.[24]

Ceballos pudo colocarnos la resolución aporética de Rogelio al verse desprovisto de ataduras y desde su individuación ser la figura paradigmática que rompiera con el sistema establecido. Sin embargo, atisbo un efecto de sentido en su personaje que al final de la novela nos será revelado. Por lo pronto, la diégesis nos hará compadecernos de su estado enfermo, patológico. El lector incluso podría apiadarse de su anhelo por encontrar un goce honesto aunque le quedara poco tiempo de vida. Rogelio acatará la recomendación de irse al campo para un esperanzador renacimiento: "Eligió para curarse una antigua propiedad solariega que poseía a treinta leguas de la metrópoli. […] Creía que la soledad de los campos podría aliviarle un poco".[25] Una nueva antinomia que se contrapone

[24] *Ibid.*, pp. 22-23.
[25] *Ibid.*, p. 23.

en la relación campo-ciudad. A este respecto Leyva sugiere un gran atino: “Alejarse un poco de la gran ciudad, como si esta, en tanto representante de la vulgar modernidad, no ofreciera consuelo para un moribundo”.[26] Más aún, considero que alejarse de la ciudad, es huir, escapar de sus contradicciones burguesas, citadinas y moralistas, otra posible resolución al juego antinómico de Ceballos.

Villamil en su paulatina llegada al campo también percibirá ciertas imágenes contradictorias, antinómicas, que lo harán envidiar, meditar, reflexionar sobre la vida simple, pero que en su orgullo de burgués eludirá a toda costa: “Un peregrino que seguido de una mujer, de un muchacho, de los dos perros, trotaba fatigosamente, al lado de la vía, inquietó su calma artificial levantando las envidias en su alma [...] Acaso aquel viandante era feliz en su pobreza”.[27] Veo dos antinomias en esta imagen que a su vez se relacionan, la riqueza-pobreza tan emparentada con lo artificial-natural. Una vida sencilla se embulle de una naturaleza diáfana, que aunque pobre, deja relucir su verdadera esencia, en cambio Villamil trasluce una tranquilidad artificial, es mera apariencia de lo que no es su *Ser*. Una vez instalado en su villa se rodeará de más imágenes: “Dos perrazos daneses lo seguían en sus excursiones retozando alegremente en torno suyo. [...] Rogelio envidiaba también a sus mastines. [...] Las pasiones no les habrán quemado el espíritu [...] Eran buenos por nobleza ingénita [...] No era posible que fueran seres imperfectos”.[28] Hay una especie de revelación por el verdadero *Ser.* Ricardo Horneffer en alusión a la filosofía de Eduardo Nicol concuerda que el *Ser:* “Es fenómeno, evidencia, absoluto. [...] El objetivo de Nicol es mostrar la fenomenicidad del *Ser*, su patencia, pero su absoluto no se hace presente más que en

[26] J. Mariano Leyva, *op. cit.,* p. 87.

[27] C. Bernal Ceballos, *op. cit.*, p. 24.

[28] *Ibid.,* pp. 26-27.

los entes".[29] Vemos que el ente gira en torno al *Ser* y para Nicol un ente puede ser humano o no, puede ser un vegetal, animal, etcétera.[30] Lo interesante es que los entes pueden fungir como fenómenos al acercarse al Ser, al evidenciárseles. Podría decirse que el *Ser* ilumina al ente para darse a expresar, para tornarse fenómeno. Horneffer expone la situación:

> Tanto la fenomenología como la dialéctica comparten el *logos* […] Es la vía privilegiada que tiene el ser de la expresión para mostrar el *Ser*. Ahora bien […] *Phainomenon* deriva del verbo *phainesthai,* que significa mostrarse, aparecer, ser manifiestamente. La raíz de ambos se halla en el sustantivo que designa luz. Así el verbo *phaino* significa poner a luz, hacer que algo sea visible […] El fenómeno es lo que está a la vista, lo que aparece con claridad manifiesta, o sea lo evidente.[31]

Villamil se empieza a rodear de entes naturales (el campesino humilde, sus nobles mastines), su pureza le produce arrobo, ha sucumbido a la fenomenicidad del *Ser* reflejada en los entes que entrará en dialéctica con ellos. Ceballos utiliza un *logos* en el narrador omnisciente para mostrar este embelesamiento, este extravío: "¡*Ser* árbol…! ¡El agua! Cuán hermoso fuera parecerse a ella… *Ser* sonoro, *ser* diáfano, *ser* cristalino… *Ser*, en el ponto, un símbolo cuando suena el aquilón sus bigarros fragorosos. *Ser* en el río la arteria de las montañas. *Ser* en el lago el espejo de las constelaciones […] *Ser* en el estanque la patria de los cisnes".[32] Rogelio comprendía que había vivido vulgarmente y ahora en su patología de

[29] *Cf.* Ricardo Horneffer, *La problemática del Ser: sus aporías en la obra de Eduardo Nicol*, p. 22. No será motivo de este ensayo dilucidar sobre los antecedentes del *Se*r en cuanto a si permanece oculto o como sostiene Nicol que está a la vista. La idea es verlo como un fenómeno, como objeto estético de esta novela.

[30] *Vid.* R. Horneffer, *op. cit.,* p. 51.

[31] *Ibid.,* p. 122.

[32] C. Bernal Ceballos, *op. cit.,* pp. 27-28. (Cursivas del autor del ensayo [N. del ed.].)

tísico anhelaba un estado más puro. Una nueva antinomia reluce entre lo inmortal-perecedero, entre lo divino-mortal, pues buscaba rescatar su alma para reflejarla en el lago a modo de una constelación eterna. Su figura aporética podía aún tener resolución, sin embargo, el encuentro con el mono Jack, un día al salir de cacería, le daría otro giro a su historia: "El cazador sorprendido por tan extraña aparición le apuntó con su arma. […] Se oyó después de la detonación un grito de mujer angustiada. —¡Jack… aquí! El joven se encontró frente a una dama vestida de muselina, bella, interesante, esbelta, pálida, la cual, acariciando con maternal solicitud al antropoide a quien el tiro no había tocado".[33]

Es la detonación por la disputa aporética del *Ser*, pues a partir de este momento Rogelio quedará atraído por Geraldina Kerse, una mujer prototípica de belleza, de seducción, una *femme fatale*[34] que dará una apariencia virginal. Su figura ya de por sí es exótica al verse acompañada de un mono, cuestión que atraerá el interés de Villamil por indagarla, conquistarla, pero siempre manteniéndose a la sombra de Jack: "Rogelio se ponía furioso hasta el frenesí al ver que una bestia le usurpaba su lugar".[35] El relato se intensifica con las líneas de acción, líneas discursivas que Iser y Jauss prevén como perspectivas de un esquema, el autor lo elaborará a fin de orientarnos al objeto estético. Como Luz América Viveros mencionó, la influencia de Poe en Ceballos fue decisiva, por lo cual considero la importancia que tuvo su método de composición en nuestro escritor decadente, Poe declara:

> Existe un radical error en el método que se emplea para construir un cuento. […] A mi modo de ver, la primera de todas las consideraciones debe ser la de un efecto que pretende causar. Teniendo

[33] *Ibid.,* p. 29-30.

[34] Cf. Erika Bornay, "Definición del concepto *femme fatale*" en *Las hijas de Lilith*, p. 113. Se muestran los principales rasgos de una mujer fatal, pero por propósitos distintos a este ensayo no se ahondará su tópico.

[35] C. Bernal Ceballos, *op. cit.,* p. 36.

> siempre a la vista la originalidad, […] yo me digo, ante todo […] ¿Cuál será el único que yo deba elegir en el caso presente? […] indago si vale más evidenciarlo mediante los incidentes o bien el tono […] luego, busco a mi alrededor, o acaso mejor en mí mismo, las combinaciones de acontecimientos o de tonos que pueden ser adecuados para crear el efecto en cuestión.[36]

Un adulterio por ser una novela corta se asemeja más al cuento y por tanto su acción se intensifica, pero será a través de las combinaciones de acontecimientos en las líneas discursivas, que se nos guiará al efecto causante de Poe, al objeto estético una vez revelada la verdadera figura aporética. Villamil por su estado patológico crónico, no tiene tiempo para disputarse una pasión que tan generosamente se le ha colocado con Geraldina, por ello Ceballos dispondrá de líneas argumentativas, especialmente irónicas a modo de preguntas para también susurrarle al mono y por ende al lector quién debiera merecer el galardón:

> ¿Acaso su amor no era una elevación del espíritu hacia las estridentes vibraciones del misterio cósmico…?
>
> ¿Acaso su amor no era una constancia rotunda de la preexistencia de la vida inicial en las palpitaciones continuas de la sombra magnética…?
>
> ¿Acaso su amor no era una oblación del barro impuro por el anhelo de trocarse en el oro copelado por el metalurgo…?
>
> ¿Acaso su amor no era una cristalización del carbón bruto que ansía convertirse en diamante pulido…?
>
> ¿Era el grito del orgullo alerta quien le decía al oído: ¡serás como un dios…?[37]

El mono Jack se nos descubre también como una figura aporética, es un ente, un animal, y por tal, no goza de la razón, del lenguaje

[36] Edgar Allan Poe, *Filosofía de la composición*, p. 1.

[37] C. Bernal Ceballos, *op. cit.,* p. 37.

humano, se le dificultará hacerse presencia, acercarse al *Ser*, cavila entre la cristalización del carbón para fundirse en diamante, sin embargo al ser compañía de Geraldina Kerse se torna antropomorfo: "El gorila no era malo, tenía modales humanos, buena educación, parecía una persona desgraciada, su tristeza era conmovedora, terrible, siniestra, muchas veces, cuando estaba en la penumbra, encaramado en el gran sillón con respaldo de primorosa talla, pensativo [...] mirando a la diva, [...] una lágrima [...] resbalaba por los hirsutos pelos de su rostro."[38] Jack pese a ser mono, también profiere emociones, siente, llora, es capaz de conmover como Villamil desde su vulnerable estado, de su condición de cuadrúmano, de ser apariencia, vacila entre el *Ser* y *No Ser* sin llegar a completarse, pero irónicamente podría convertirse en un Dios y romper con todas las contradicciones del sistema. Pero ahora la situación se complica para el mono, pues Rogelio es alertado por su médico de que su estado es irremediable y deberá encarar a la muerte. Solo una complacencia, un último placer ahogaría lo insalvable, casarse con Geraldina, a lo que el médico galeno con mucha diestra, terminaría por convencerla; quizá ella cedió por un acto de piedad, pero la piedad no fue favorecedora para el mono Jack, pues una vez en sus nupcias, la cólera que ya le guardaba Rogelio al fin se desató: "—¿Qué hace allí ese animal? [...] Rogelio ordenó que lo encadenasen después de aplicarle una paliza [...] Entretanto en el monumental lecho de caoba Rogelio desnudaba a su consorte desmayada [...] La virginidad de la mujer era la más mentirosa de las fábulas a pesar de que su reputación parecía impecable".[39] Se nos revela la contradicción, la antinomia de una *femme fatale* que aparentaba ser *femme fragile*. Si Rogelio anhelaba un placer honesto, una pasión verdadera antes de su partida, ahora los engaños de una dama lo habían quebrantado todo. La boda había sido su funeral y advertía la zoofilia entre su esposa y el

[38] *Ibid.*, p. 36.

[39] *Ibid.,* pp. 40-41.

mono: "Un deseo de inmolación suscitó una trágica palabra en su convulsa boca. —¡Morir…![40] Jack lo había relegado de aspirar al *Ser*, de nuevo una imagen crepuscular como al principio de la novela nos sentencia un fin de ciclo: "La magnitud de la humillación lo anonadaba. Tenía que confesarse inferior a una bestia. Levantó la cabeza interrogando al cielo. Era un crepúsculo divino".[41] Su anhelo por un *Ser* más ideal en acercamiento a lo divino también se esfumaba. Pese a todo, Rogelio aún podía añorar una muerte tranquila, y justo pareciera que el entorno que le abrigó un renacimiento al llegar a su villa solariega, podía cumplirle este capricho, pero llegó el crimen nefasto:

> La ambigua luz selénica desapareció lentamente haciendo que la sombra cayera sobre el moribundo con las negruras de un sudario. Rogelio poseído de un plácido bienestar aguardaba el instante de su tránsito. […] ¡El fenómeno no se efectuaba…! En ese momento de plenaria transición poética en que parecía descender sobre el mártir la revelación del supremo milagro panteísta, rompió toda la austera gloria del silencio, ¡un rumor de lamentos espasmódicos, […] en un brutal crujimiento de cuerpos…! ¡El delito! […] Arrastrándose llegó a la alcoba de su esposa para ser espectador de una escena formidable. Para morir mil muertes en un minuto. En la alfombra su esposa completamente desnuda se copulaba con horrible rijo con el cuadrúmano.[42]

Presenciamos el fenómeno, lo absoluto, la evidencia del objeto estético a través del crimen pasional, del delito. El adulterio es el *phainomenon* que se nos manifiesta, que proyecta su luz hacia el verdadero ente que es el mono Jack y poniéndole fin a la aporía por el *Ser.* Resulta tan subversivo Ceballos que hasta le arrebata la última esperanza a Rogelio de morir tranquilo, aquí el desdoblamiento

[40] *Ibid.,* p. 44.
[41] *Ibid.,* p. 43.
[42] *Ibid.,* pp. 45-46.

de sentido del apellido *Villamil*, pues muere mil muertes en un segundo en la villa que irónicamente le abrigaba esperanzas. La intención del autor es justo evidenciar a una élite llena de contradicciones al fin de siglo. Si traslada y le brinda resolución a la aporía del mono es porque necesitamos llenar el vacío de información como lector extratextual previsto en acto dialéctico con el fenómeno, debemos ser a la vez el logos intratextual en asimilarnos al mono Jack y desatar la hecatombe social de ponerle fin a un sistema contradictorio, de doble moral, caduco. No fungir como el ave fría de Osric que aún carga el cascarón sobre la cabeza, sino dimensionar el *No Ser* desde las clases obrera y campesina que son tratadas como los verdaderos monos por las clases privilegiadas, todo en aras de la modernidad, para pasar al *Ser* y despertar en su fenómeno que grita a voces por un nuevo cambio. Ceballos le dará muerte a Villamil en las propias garras del mono para terminar entronizándose en su sillón cual si fuera un Ser divino:

> Al ver a Rogelio sintiéndose arrebatado por una furia sanguinaria se arrojó sobre él jadeando… […] Sus garras como el corredizo nudo de una áspera cuerda lo estrangularon […] El mono, acabado de consumar su crimen, como de costumbre, se encaramó en el gran sillón con respaldo de primorosa talla, pensativo, expectante, atribulado, mirando a la diva, a la mujer […] en harpocrática quietud […] ¿Acaso su amor no era una cristalización del carbón bruto que anhela convertirse en diamante pulido…? Quizá desde las imperfectas voliciones de su cerebro oscuro las aspiraciones evolutivas ritmadas por los clamores del orgullo alerta le murmuraban muy cerca del oído… ¡¡¡serás como un dios… como un dios… como un dios!!![43]

Si como señaló Aristóteles, el *Ser* se dice de muchas maneras, su sentencia sigue vigente para susurrarnos que pese a la resolución del objeto estético, sea este aberrante o desagradable a los sentidos,

[43] *Ibid.,* pp. 46-47.

la intencionalidad incurre en rastrearlo para develar al ente en que se proyecta. Aquí, la disputa aporética por el *Ser* entre Villamil y Jack terminó por ceder a lo no humano, a tal grado de llegar a divinizarlo, de susurrarle que puede pasar del carbón embrutecido y tornarse en un diamante pulido. El método fenomenológico-dialéctico de Nicol se alcanzó por el reconocimiento de antinomias, que dejaban relucir las contradicciones del fin de siglo, más aún, su lectura logró agudizarse desde la teoría de la recepción. Si Ceballos murió en plena pobreza, esta jamás lo alcanzó en sus narraciones.

Rebolledo en Japón: una propuesta de lectura dialógica para *Nikko*

Juan Luis García López

Durante el siglo XIX, México enfrentaba una serie de cambios en lo político y cultural. La Reforma había traído un cambio en la manera de concebir la forma de gobierno y el segundo imperio mexicano había sido derrocado. En 1867 Maximiliano fue fusilado y Benito Juárez regresó a la Ciudad de México, así, la nación se reestablecía de la guerra; sin embargo, esta relativa tranquilidad no duraría mucho y sería hasta la llegada de Porfirio Díaz cuando el país entraría paulatinamente en la modernidad producto de la paz porfiriana.

Del otro lado del océano Pacífico, un país con más de dos siglos cerrado al resto del mundo, abría sus puertas a la inversión extranjera. Japón concluía, en 1867, el Shogunato Tokugawa[1] con la ascensión al trono del emperador Meiji,[2] instaurando una nueva era y una nueva forma de gobierno para encaminarse a la modernidad.[3] Así, estas dos naciones, divididas por el mar, fijaban un rumbo similar hacia el siglo XX.

Las relaciones entre México y Japón tienen antecedentes en siglos pasados, desde el envío de evangelizadores, hasta el auxilio que prestaron los japoneses a don Rodrigo de Viveros: "Durante el primer periodo de su mandato Ieyasu [Tokugawa] mostró gran amistad para con los cristianos, movido principalmente por el

[1] Una breve historia del ascenso de Ieyasu Tokugawa al poder se puede consultar en Osami Takizawa, *La historia de los Jesuitas en Japón. Siglos XVI-XVII*, Alcalá: UAH, 2010, pp. 13-25.

[2] Sobre el complejo proceso socio-político que implicó la instauración del gobierno Meiji, se puede consultar la obra *La restauración Meiji*, Gijón, Satori, 2007, de W. G. Beasley.

[3] Human Resources Department Mitsubishi Motors Corporation (HRDMMC), *Introduction to Japan*, Tokio, Sanseido, 1987, p. 86.

interés de fomentar con su mediación el intercambio comercial con las Islas Filipinas, México y China".[4] Según Ota: "En 1888, México fue el primer país en firmar un acuerdo de reciprocidad con Japón, un tratado de igualdad, amistad, comercio y navegación. La emigración de los japoneses a México tiene más de ciento diez años de historia, desde que Takeaki Enomoto la inauguró en el año de 1897".[5] El encuentro entre las dos naciones encontraría voces en la literatura de México a través de José Juan Tablada y Efrén Rebolledo; este último entró al cuerpo diplomático el 28 de junio de 1901. Es hasta abril de 1907 cuando arriba a Yokohama, Japón y se integra a la Legación de México en Tokio.[6] A Tablada se le reconoce como el introductor del haikú en la poesía hispanoamericana;[7] Rebolledo, durante su estancia en Japón, escribió *Rimas japonesas*, *Hojas de bambú* y *Nikko*. En este último podemos observar algunos detalles de la vida que llevó el mexicano en el lejano país de oriente con el pretexto de unas vacaciones de verano. Suponemos que, oculto en la prosa, la descripción del lugar y las actividades cotidianas, un elemento de intertextualidad con la leyenda de Tanabata podría trascender el plano literario y entablar un diálogo con otras esferas de la comunicación discursiva, en este caso, su labor como diplomático.

Allen W. Phillips, en su estudio sobre la prosa artística de Rebolledo, menciona únicamente cuatro novelas del autor: *El enemigo*, *Hojas de Bambú*, *Salamandra* y *Saga de Sigrida la Blonda*. De las obras escritas en Japón, *Rimas japonesas* es un libro de poemas y *Nikko* no es mencionado, ya que para Phillips es "un pequeño libro de crónicas e impresiones japonesas, de prosa eminentemente descriptiva, cuyos fragmentos apenas se articulan en un argumento

[4] O. Takizawa, *op. cit*., p. 103.

[5] Seiko Ota, *José Juan Tablada: su haikú y su japonismo*, México, FCE, 2014, p. 21.

[6] Benjamín Rocha, Pról. "A manera de prólogo" en Efrén Rebolledo, *Obras reunidas*, México, Océano-Conaculta, 2004, pp. 20-23.

[7] S. Ota, *op. cit*., p. 20.

que pudiera darle calidad de novela".[8] Estas palabras fueron parte de su discurso de ingreso a la Academia Mexicana de la Lengua en 1972; para el año 2004, Benjamín Rocha, en el prólogo a una nueva edición que reúne la obra de Efrén Rebolledo, nos exhorta: "a setenta y cinco años de la muerte de Efrén Rebolledo, es importante volver a descubrir su obra [...] espera ser vista y oída con otros ojos, con oídos distintos".[9] El presente trabajo no pretende ahondar en la obra completa del escritor hidalguense, sino apenas en un breve detalle de aquel pequeño libro, *Nikko*, para iniciar el descubrimiento, bajo la luz de otras teorías, de nuevas interpretaciones en los paisajes del Japón descritos por Rebolledo.

Nikko como enunciado secundario

En julio de 1910, Efrén Rebolledo es llamado a México debido a la enfermedad terminal que padecía su madre. *Nikko* fue publicado en nuestro país a finales de ese año. Rebolledo había pasado una larga temporada en Japón y la fascinación por el país le dio forma a la obra. Para Bajtín, las obras literarias son un género discursivo secundario, es decir, "surge en condiciones de la comunicación cultural más compleja [...] en el proceso de su formación estos géneros absorben y reelaboran diversos géneros primarios (simples) constituidos en la comunicación discursiva inmediata";[10] de esta forma podemos observar el texto construido a partir de su contacto con la cultura japonesa, es decir en la inserción de una *semiosfera.*[11] El contacto con los elementos de la cultura japonesa también cons-

[8] Allen W. Phillips, "La prosa artística de Rebolledo" en E. Rebolledo, *op. cit.*, p. 380.

[9] B. Rocha, *op. cit.*, en E. Rebolledo, *op. cit.*, p. 38.

[10] Mijaíl Bajtín, "El problema de los géneros discursivos", en *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI, 1982, p. 250

[11] Iuri Lotman, *apud* Gabriel Weisz, *Tinta del exotismo. Literatura de la otredad*, México, FCE, 2007, pp. 61-62.

tituye parte de la composición del modernismo: "El cosmopolitismo representado de forma general por objetos y escenarios de culturas extranjeras y exóticas";[12] así, se verán reflejados los detalles exóticos para enmarcar la obra dentro de esta corriente. Ambos elementos, el contenido temático y la composición, están relacionados, como menciona Bajtín, con la constitución del enunciado.[13]

Ahondaremos más en la construcción de estos elementos.

Los reflejos de la cultura japonesa en *Nikko*

A lo largo de las vacaciones que presenta *Nikko*, la voz narrativa nos muestra atisbos del conocimiento que tiene el autor sobre Japón.[14] Para los primeros capítulos, Rebolledo establece un contexto con reminiscencias a textos y tradiciones del Japón: "Solitario en el cielo turquesa, como el espejo de Amateratsu en el interior de un santuario Shintoísta";[15] "Quién se dirige a Dsushi en cuya pacífica playa viviera la infortunada Namiko, quien opta por Chuzenji; por el cono verdioscuro de su Nataisán y su zefirino lago, guarnecido de soledosos retiros veraneros".[16] La primera cita hace referencia a un texto mitológico;[17] la segunda a una novela.[18] La intertextualidad podría tener una doble función: en primer lugar,

[12] Belem Clark de Lara y Ana Laura Zavala Díaz, *La construcción del modernismo*, México, UNAM, 2002, p. XVI.

[13] M. Bajtín, *op. cit.*, p. 248

[14] El presente estudio no pretende profundizar en el conocimiento que tenía Rebolledo sobre la cultura japonesa, aunque ya estudios biográficos como el de Benjamín Rocha ofrecen indicios acerca de la fascinación del escritor por el país oriental.

[15] E. Rebolledo, *op. cit.*, p. 190.

[16] *Idem.*

[17] F. Hadland Davis, *Mitos y leyendas de Japón*, Gijón, Satori, 2010, pp. 25-36.

[18] El texto al que podría referirse es *Hototogisu*, escrito por Tokutomi Roka y publicado en 1900. Carlos Rubio, en el prólogo a la novela, menciona sobre el autor: "Le cupo el honor dudoso de ser el primer novelista japonés 'de cierta repercusión' en España, allá por 1904 y de figurar en la *History of Japanese Literature* de

puede ser parte de la composición estética del modernismo, punto sobre el que trataremos más tarde y, por otro lado, establecer a la voz narrativa como conocedora de la cultura japonesa. La intención de ello tiene que ver con entablar un diálogo con la *semiosfera* en la que se encuentra. Sobre este punto, Bajtín comenta: "El enunciado no está dirigido únicamente a su objeto, sino también a los discursos ajenos acerca de este último".[19] Entendemos lo anterior de manera que *Nikko* no solo se encuentra enmarcado en una tradición modernista sino que está comunicándose con otra esfera discursiva, apoyado en los elementos de intertextualidad.

Si la intención es establecer una voz narrativa como personaje conocedor del Japón, no bastaría con mencionar obras literarias y mitología japonesa. En *Nikko*, la comunicación con la otra *semiosfera* también opta por conocimiento de la lengua extranjera y Rebolledo coloca en distintas partes del texto una serie de frases y saludos en japonés escritos en el alfabeto románico. Resulta interesante que estas frases son pronunciadas principalmente por personajes que se encuentran en altas esferas de la sociedad japonesa: "*O suari nasai*, prorrumpe invitándome a sentarme la Baronesa [Narita]";[20] "*Dozo o cha o agari kudasaimasé*";[21] "Saludámoslas con un reverencioso *go kin guen yo*";[22] "*Watakushi no suki*, mi encanto, prorrumpe la señorita Nieve",[23] hija de la Baronesa Narita. Una vez más, se podría inferir que este uso denota una doble intención del escritor: el conocimiento de la cultura y el idioma y su cercanía con personas de elevado estatus social; recordemos que Efrén Rebolledo se encontraba en una misión diplomática en Japón. También cabe señalar, de manera sucinta, que las expresiones "*go kin guen*

William G. Aston". (Carlos Rubio, introd. en Tokutomi Roka, *Namiko*, Gijón, Satori, 2011, p. 18.).

[19] M. Bajtín, *op. cit*., p. 284.

[20] E. Rebolledo, *op. cit*., p. 192.

[21] *Idem*.

[22] *Ibid*., p. 194.

[23] *Ibid*., p. 195.

yo", "*kudasaimasé*" y "*watakushi*" corresponden a un japonés formal: una manifestación "honorífica" del lenguaje practicada por miembros de la realeza.[24] El texto indica cómo Rebolledo se acercó a la lengua japonesa a partir de las clases impartidas en Tokio por la señorita Ciruela.[25]

Es muy probable que el conjunto de estos elementos de cultura, lengua e intertextualidad intenten adentrarnos en un mundo exótico, un lugar donde ocurren maravillas y que se encuentra en la tierra, un lugar cotidiano: "En este caso estamos en el mundo que se ha venido llamando híbrido, donde el sujeto que vive entre dos lenguajes culturales abandona el mundo mítico para tomar posesión del cotidiano que lo rodea".[26] La construcción de este mundo híbrido también se encuentra enmarcada en una tradición literaria: el modernismo. Veamos ahora unos puntos al respecto.

Algunos elementos del modernismo en *Nikko*

Para Bajtín, el contenido temático del enunciado está indisolublemente vinculado a la composición estética.[27] Notamos que existen una serie de elementos que nos remiten al entorno cultural japonés. Podemos sugerir su adhesión al movimiento literario partiendo del estudio de Belem Clark de Lara y Ana Laura Zavala Díaz, en donde las autoras consideran la renovación verbal y el cosmopolitismo como algunas de las principales características asociadas al modernismo.[28]

[24] Un estudio a profundidad sobre esta característica del idioma japonés se requeriría para mayor sustento al argumento; sin embargo, por motivos de espacio y tiempo, no me fue posible realizarlo. En el texto de enseñanza del japonés a extranjeros, *Mina no Nihongo I*, Tokio, 3A Corporation, 1999, no se encuentran las formas señaladas.

[25] E. Rebolledo, *op. cit.*, p. 192.

[26] G. Weisz, *op. cit.*, p. 58.

[27] M. Bajtín, *op. cit.*, p. 248.

[28] B. Clark de Lara y A. L. Zavala Díaz, *op. cit.*, p. XVI.

Consideremos el siguiente párrafo que con gran sonoridad comienza la obra del diplomático: "Así una orquesta de mil jocundos salterios, las gayas cigarras con sus ríspidas estridulaciones, tañen la sinfonía del verano en la sombra caliente del follaje".[29] La musicalidad de los insectos, señalado como un *leitmotiv* por Phillips en su estudio,[30] no sólo funciona para establecer el ambiente naturalista, otro tópico mencionado por Clark de Lara y Zavala Díaz,[31] sino también para generar un ánimo en particular en el lector usando los insectos que, como señala Kimura, se creía en el periodo Edo (Shogunato Tokugawa) mueven el espíritu de los hombres.[32] Dada su misión diplomática, es probable que Rebolledo conociera estos aspectos tan influyentes en la vida de los japoneses.

El primer capítulo de la obra establece el contexto poético, alabando, a lo largo de todo el libro, la belleza de un país que lo tiene cautivado: "el suntuoso pradal verdesmeralda";[33] "corpulentos troncos, al descuajarse, desajustarán los peldaños de la gradería en cuyo tope abre sus esbeltas jambas un *torii* de granito";[34] "he ahí la puerta de Karamón, de columnas taraceadas de dragones, con arrequives en los batientes que son ramas de ciruelo, y adornada bajo el techo con sabios chinos, en tanto que sobre el dintel se muestra el Emperador Gyo con su corte".[35] Es el cosmopolitismo, en conjunto con el sonido de insectos y la descripción del paisaje, los elementos que construyen el ideal de belleza en la *Nikko* y es, también, en estos lugares donde se encuentra la soledad y la introspección a la que hacen mención Clark de Lara y Zavala Díaz,[36]

[29] E. Rebolledo, *op. cit*., p. 190.

[30] A. W. Phillips, *op. cit*., en E. Rebolledo, *op. cit*., p. 391.

[31] B. Clark de Lara y A. L. Zavala Díaz, *op. cit*., p. XVI.

[32] Shozaburo Kimura, "Japanese Society and Culture. Spirit and Form" Pról. en HRDMMC, *op. cit*., p. 17.

[33] E. Rebolledo, *op. cit*., p. 195.

[34] *Ibid*., p. 200.

[35] *Ibid*., p. 202.

[36] B. Clark de Lara y A. L. Zavala Díaz, *op. cit*., p. XVI.

donde el poeta lleva a cabo su labor artística. Rebolledo lo manifiesta claramente en el texto:

> El encanto estriba, principalmente, en la vida en contacto íntimo con la naturaleza, lejos de los afanes de la capital; en marchar en medio de columnatas de cedros que forman tupidas bóvedas de follaje y en aspirar el efluvio corroborante de sus perfumadas resinas mezclado con el embriagador aroma de la tierra mojada, en tanto que suena la garrulería continua de las cigarras. El encanto reside en el agua proteica, que halagando los ojos cuelga en cortinas, flota en flecos, se desteje en cintas y se desgrana en diamantes; en el agua sonora, que hechizando el oído retumba en las cascadas, arrulla en los ríos, gorjea en los regatos, charla en los chorros y cuchichea en las gotas cristalinas.[37]

Se nota la composición poética de la prosa de Rebolledo en los símiles y metáforas que usa para describir el agua y su movimiento por el paisaje: en lluvia, ríos, cascadas y demás formas que adquiere el líquido caprichoso. Es, en suma, la búsqueda por la belleza, la contemplación y la labor poética. Pero no se queda únicamente en el plano terrenal, pues el capítulo VIII hace mención de la leyenda y celebración del Tanabata. Analizaremos a mayor profundidad este fragmento de *Nikko*.

Tanabata: La unión de dos estrellas; el encuentro de dos amantes

Recordemos los puntos anteriores: la obra literaria es un género discursivo secundario y reelabora diversos géneros simples. *Nikko* se encuentra en una relación de intertextualidad con obras literarias, mitología y lengua japonesa, lo que genera un diálogo con la cultura; todo ello enmarcado en una tradición literaria modernis-

[37] E. Rebolledo, *op. cit.*, p. 199.

ta. El capítulo VIII presenta un punto clave en la obra: la relación que mantiene la voz narrativa con el personaje de la señorita Nieve. Como ya hemos mencionado anteriormente, la señorita Nieve es hija de la Baronesa Narita[38] y ya desde los primeros capítulos el autor le dedica elogios: "La señorita Nieve sonríe exquisitamente, pero cada vez que la miro aparta sus ojos, oscuros y ariscos como las golondrinas";[39] "Miro el menudo cuerpo de la señorita Nieve que es toda gracia";[40] "Y escuchándola [a la señorita Nieve], me doy cuenta de que la presencia de aquella adorable y menuda *ojo san* que tengo al lado, dobla el hechizo del paisaje, poniendo con su espiritual belleza un delicado toque de poesía".[41] Tal vez esta relación podría manifestar un deseo no solo por la mujer, expresado literalmente, sino también por asimilar la cultura que representa; veamos de qué forma.

El encuentro más íntimo se realiza durante el festival de Tanabata, tema del capítulo VIII. La voz narrativa afirma haber leído la leyenda en el texto de Lafcadio Hearn; suponemos que hace referencia a *The Romance of the Milky Way*, publicado en 1905.[42] La leyenda del Tanabata tiene orígenes chinos; la versión japonesa en el texto de Hearn es la siguiente:

> The great god of the firmament had a lovely daughter, Tanabata-Tsumé, who passed her days in weaving garments for her august parent. She rejoiced in her work, and thought that there was no greater pleasure than the pleasure of weaving. But one day, as she

[38] *Ibid.*, p. 192.

[39] *Idem*.

[40] *Ibid.*, p. 194.

[41] *Ibid.*, p. 195.

[42] Convendría también realizar una profunda investigación acerca del conocimiento que tuvo Rebolledo sobre la obra de Lafcadio Hearn. En el texto de *Nikko*, no se menciona específicamente el libro de Hearn, pero los detalles y similitudes que se mencionan a continuación nos hacen suponer que *The Romance of the Milky Way* es la obra que leyó Rebolledo.

> sat before her loom at the door of her heavenly dwelling, she saw a handsome peasant lad pass by, leading an ox, and she fell in love with him. Her august father, divining her secret wish, gave her the youth for a husband. But the wedded lovers became too fond of each other, and neglected their duty to the god of the firmament. […] Therefore the great god was displeased, and he separated the pair. They were sentenced to live thereafter apart, with the Celestial River between them; but it was permitted them to see each other once a year, on the seventh night of the seventh moon. On that night —providing the skies be clear— the birds of heaven make, with their bodies and wings, a bridge over the stream; and by means of that bridge the lovers can meet.[43]

En *Nikko* la voz narrativa comenta:

> Cuando más tarde me vino la idea de escribir este mamotreto, entráronme deseos de narrar a mi guisa la exquisita leyenda nipona atañedera a achaques de amor […] pero después de titubear un momento desistí de mi propósito por una coincidencia muy fácil de explicar, yo leí el cuento en el mismo libro [autoría de Lafcadio Hearn] y por ende rehusé a vestirme con las galas, que a mí no me sentarían bien, del magnífico estilista.[44]

Presente la intertextualidad, Rebolledo como autor expresó el deseo de escribir "a su guisa" la leyenda; suponemos que este deseo fue cumplido de una forma particular en *Nikko*. Existen similitudes en la leyenda y la obra de Rebolledo que nos hacen pensar de esta manera: Lafcadio Hearn describe lo siguiente: "If you happen to visit an old-fashioned country town or village, on the seventh day of the seventh month (by the ancient calendar), you will probably notice many freshly cut bamboos fixed upon the roofs of the houses, or planted in the ground beside them, every bamboo

[43] Lafcadio Hearn, *The Romance of the Milky Way and Other Stories* [en línea], Nueva York, Houghton Mifflin and Company, 1905, pp. 4-5.

[44] E. Rebolledo, *op. cit.*, pp. 204-205.

having attached to it a number of strips of colored paper";[45] Rebolledo comienza el capítulo VIII: "—¿Sabe usted qué significan esas ramas de bambú adornadas con tiras de papel que hoy festonean el frente de las casas?".[46] Una especie de intertextualidad se presenta a partir de un diálogo: Hearn apela al lector, "If you happen to visit…"; Rebolledo como autor coloca a sus personajes conversando, "¿Sabe usted que significan…?". El objeto al que refieren son las ramas de bambú con las tiras de papel, que es una de las costumbres japonesas para celebrar el Tanabata.

Esta forma de intertextualidad podría señalar que Efrén Rebolledo, como autor, se basa en la leyenda de Tanabata-Tsumé para situar a sus personajes en un contexto mítico y adentrarlos en lugares bellamente descritos y cargados de simbolismo.[47] El personaje que da la voz narrativa en *Nikko* se encuentra con la señorita Nieve en un lugar similar a la leyenda: El puente sagrado sobre el río Daiyagawa.[48] En la narración del mexicano, dejan el puente sagrado y caminan sobre la ribera del río que en capítulos anteriores fue llamado "Daiyagawa de plata".[49] Esta también es una similitud con el texto de Hearn: "To ancient Chinese fancy, the Milky Way was a luminous river, —the River of Heaven, —The Silver Stream".[50] En consecuencia, podemos ubicar el encuentro de las parejas en los ríos de plata; uno celestial y otro terrenal.

Tal vez pueda parecer incongruente la relación con el pensamiento chino y ubicarlo en un lugar japonés, pero recordemos que el texto de Lafcadio Hearn menciona su origen chino y Rebolledo no deja pasar este detalle: "En las pequeñas *chamisés* que se alinean

[45] L. Hearn, *op. cit.*, pp. 3-4.

[46] E.Rebolledo, *op. cit.*, p. 204.

[47] A pesar de la brevedad, una leyenda como la del Tanabata cuenta con múltiples elementos simbólicos. Por motivos de espacio, un mayor estudio de estos quedará pendiente para un trabajo de mayor alcance.

[48] E. Rebolledo, *op. cit.*, p. 205.

[49] *Ibid.*, p. 199.

[50] L. Hearn, *op. cit.*, p. 6.

al borde del torrente, brillan redondas linternas ornadas de ideogramas; tintinean los *zuzumushis* presos en sus jaulas de miniatura; recortándose sombras chinescas en los traslúcidos *shojis* de papel arroz, y llenando el alma de dulces tristezas una cuitada flauta vierte sus dulces lágrimas melodiosas".[51] Esas sombras chinescas podrían referir a los orígenes chinos de la leyenda; "La intertextualidad no solo relaciona sistemas de significación sino también ubica el texto literario en relación con su complejidad cultural".[52] La complejidad cultural mencionada no nada más se refleja en la relación con las historias chinas, sino en la construcción del enunciado y los recursos estilísticos empleados: pues al mencionar los "*zuzumushis* en sus jaulas", recuerda una costumbre japonesa de capturar insectos en verano: "Being friendly with insects is a special characteristic of the Japanese, wich cannot be seen in Europeans and Americans [...] During the summer vacation children catch cicadas, dragonflies, and beetles to keep them in insect cages".[53] Otros elementos exóticos con los que reconstruye el ambiente legendario son las lámparas con ideogramas, los *shojis*, los *chamisés*.

Nos parece importante el encuentro entre la Señorita Nieve y el personaje que da la voz narrativa porque el personaje de la señorita Nieve es descrito como una persona de elevado estatus social, educada en las formas refinadas de la lengua japonesa y por lo tanto, conocedora de las historias, tradiciones y leyendas que forjaron el imperio del sol naciente; en el texto de *Nikko*, es una representante de cultura japonesa. Durante el festival del Tanabata aparece la única frase que le dirige al narrador y particularmente está escrita en japonés: "*O hoshi sama ga kirei de gozaimasu ne*, ¿no es

[51] E. Rebolledo, *op. cit.*, p. 205.

[52] G. Weisz, *op. cit.*, p. 57.

[53] S, Kimura, *op. cit.*, en HRDMMC, *op. cit.*, p. 17. De ninguna forma se pretende un estudio antropológico de las costumbres japonesas, se toma como referencia un texto que plantea ciertos elementos del carácter de los japoneses. Queda a discusión, para un estudio de mayor alcance, los elementos antropológicos presentes en *Nikko*.

verdad que están muy bonitas las señoritas estrellas?, me interroga la señorita Nieve".[54] Así encontramos que Rebolledo como autor coloca a su personaje narrador en diálogo, por medio de la lengua japonesa, con un personaje representativo de otra cultura. El deseo de la voz narrativa de encontrarse, de dialogar, de formar parte de la vida de la señorita Nieve podría implicar un deseo por la cultura que le tiene fascinado. En suma: Rebolledo como autor usa sus personajes y su obra para dialogar con la cultura japonesa. Su labor como diplomático también tiene esa misión: conocer los aspectos culturales del país y encontrar puntos de vinculación para fortalecer las relaciones socioeconómicas; sin embargo, así como en la leyenda de Tanabata-Tsumé, los amantes deben regresar a sus actividades cotidianas y Rebolledo cierra *Nikko* con la despedida:

> Frente a la casa de la Baronesa Narita los De Oviedo y yo saludamos a la señorita Nieve que, abrigada con un *haori* azul, aguaita el cortejo detrás de los entreabiertos *shojis* de los altos de su casa de papel, y en tanto que perdido entre la turba nipona vestida de fiesta, diríjome rumbo al templo donde tendrán lugar las danzas sagradas, pienso melancólicamente en que la señorita Nieve, sin saberlo, con su espiritual belleza había bordado un sueño de oro en mi vida y puesto un delicado toque de poesía en el soberbio cuadro de Nikko.[55]

Con esto podemos inferir que, Rebolledo como autor, siguiendo los pasos de la leyenda, mantiene alejados a sus personajes, lo mismo que ocurría con México y Japón, que caminaban de forma paralela hacia una nueva época, divididos no por un río, sino por el océano Pacífico. Dos mundos en comunicación, pero separados irremediablemente por barreras naturales y culturales. De esta manera, la intertextualidad fijada en el plano de lo literario sirve como reflejo del sentido que tienen las relaciones diplomáticas, así como el embeleso existente entre Japón y México.

[54] E. Rebolledo, *op. cit.*, p. 205.

[55] *Ibid.*, p. 207.

Desde el planteamiento de este trabajo, hemos tratado de seguir las pistas acerca de un dialogismo, "unión de dos espacios culturales", en palabras de Weisz;[56] de modo que: "Este sistema de articulación manifiesta de manera muy elocuente la enorme interdependencia entre el texto y su carácter semiótico dentro de una *semisofera*".[57] Este apenas es un esbozo sobre las relaciones intertextuales que plantea *Nikko* y que pudieron darle forma a la obra, sin embargo, hace falta una caracterización más profunda para conocer de qué manera influyó la literatura japonesa en el texto y vincularlo históricamente con las obras cercanas. En cuanto a los aspectos formales, quizá algún detalle omitido en el presente trabajo pueda echar abajo los argumentos expuestos, ya que se encuentra influida por elementos simbólicos que no fueron examinados ampliamente. Finalmente, la dificultad para rastrear las formas gramaticales del japonés podría eliminar completamente el argumento sobre las relaciones sociolingüísticas que se establecen a partir del diálogo con los personajes japoneses.

Bajtín escribe: "La riqueza y diversidad de los géneros discursivos es inmensa, porque las posibilidades de la actividad humana son inagotables y porque en cada esfera de la praxis existe todo un repertorio de géneros discursivos que se diferencia y crece a medida de que se desarrolla y se complica la esfera misma".[58] Hay un diálogo con la literatura japonesa, con las formas culturales, con el lenguaje. Existe un individuo que se adentra en las costumbres de un país extranjero; que es enviado a trabajar a ese país y en un momento en el que deja las obligaciones con su nación (como en la leyenda los amantes dejan el trabajo que complace al dios), se encuentra con otra persona que representa las altas esferas de la sociedad japonesa. A la ribera de un río terrenal, pero cargado de misticismo y simbolismo, dos personas se encuentran, dos culturas

[56] G. Weisz, *op. cit*., p. 64.

[57] *Idem*.

[58] M. Bajtín, *op. cit*., p. 248.

coinciden, mientras en el cielo dos antiguos amantes se vuelven a encontrar. Efrén Rebolledo, une su carácter diplomático con la creación artística, de esta manera, crea un enunciado particular donde aborda los intereses de su nación y la búsqueda de belleza del modernismo: "Todo enunciado concreto viene a ser un eslabón en la cadena de comunicación discursiva en una esfera determinada […] cada enunciado está lleno de ecos y reflejos de otros enunciados con los cuales se relaciona por la comunidad de esfera de la comunicación discursiva".[59] Al respecto podemos citar: "Con las teorías de Bajtín enciende un escenario vivo que nos permite asomarnos a la complejidad del lenguaje articulado por sus diferencias, las cuales enlazan los relatos mismos de la alteridad; por ello la intervención del dialogismo representa una oportunidad para escuchar y no solo describir las voces de la alteridad".[60] Es por ello que el presente trabajo ha tratado de caracterizar la obra como un enunciado bajtiniano en diálogo con la cultura japonesa, de manera que podamos interpretar *Nikko* como un punto de vinculación histórica y social, justo como lo intentó Rebolledo en su labor diplomática.

[59] *Ibid*., p. 281.

[60] G. Weisz*, op. cit.,* p. 53.

Una mirada iconológica a la salamandra-Rivas de Efrén Rebolledo

Ismael Benítez Flores

Entre la pluralidad de tendencias y manifestaciones literarias del siglo XX, es un deleite desempolvar las obras de Efrén Rebolledo. Los tejidos de las obras *El enemigo* (1900), *Nikko* (1910), *Salamandra* (1919) y *Saga de Sigrida la Blonda* (1921) son sutiles transgresiones. Los personajes cohabitan atmósferas ora pintorescas, ora cosmopolitas. En sus médulas hierven elegancia, refinamiento, voluptuosidad y decadencia. Ellos palpitan historias mexicanas modernistas, imágenes suntuosas cuya propuesta estética despierta el interés por la lectura crítica.

Coincido con Allen W. Phillips[1] en que la novela *Salamandra* destaca por su erotismo malsano y de sensaciones morbosas. Retomo ese particular punto de vista para cuestionarme cómo se configura una esencia[2] sexual en la obra.

Salamandra es “una exposición de cuadros. Prosa decorativa y estilísticamente muy elaborada”.[3] Es lujo, arte, aristocracia; artistas, hombres y mujeres subyugados por la belleza. Es un conjunto de imágenes icónicas,[4] unidas entre sí por finos eslabones de carácter sexual, que guardan equivalencias con los episodios cotidianos de

[1] Allen W. Phillips, *La prosa artística de Efrén Rebolledo*. Discurso de ingreso en la Academia Mexicana de la Lengua, Austin, University of Texas, 1972, p. 27.

[2] En este caso me atrevo a utilizar la palabra *esencia* para referirme a aquello que constituye la naturaleza literaria de la novela *Salamandra*.

[3] *Ibid.*, p. 29.

[4] *Vid*. Theodore Ziolkowski, *Imágenes desencantadas. Una iconología literaria.* USA-España, Princeton University Press/Taurus, 1980, p. 21. Imágenes literarias en el sentido crítico primario de la palabra; esto es, la representación icónica de objetos concretos que se describen como dotados de presencia física en la obra misma.

la sociedad[5] mexicana de principios del siglo XX. He aquí los elementos cuyo tratamiento (descripción y categorización), pertenecen al siguiente enfoque: una mirada iconológica orientada a percibir el valor literario de la novela *Salamandra*.

En este tenor, desarrollo una lectura que tiene como base la iconología literaria de Theodore Ziolkowski, quien utiliza los fundamentos críticos de tema, motivo y símbolo para comprender las funciones de toda imagen: "puede *ser* algo, puede *hacer* algo o puede *significar* algo".[6] Aclaro que mi objetivo no es seguir con preciso detalle su marco conceptual,[7] sino aprovechar sus categorías para advertir cómo Rebolledo, el escritor mexicano "más extremadamente modernista",[8] define a una salamandra y la dota de una esencia que es una síntesis icónica de la mujer fatal y, por si fuera poco, crea en torno a ella todo un mundo icónico suntuoso.

Imagen como tema

Para exponer la configuración literaria de imagen como tema, Ziolkowski se basa en la existencia ejemplar o arquetípica de la *Estatua animada*. Descarto este tratamiento representativo porque la presente revisión no considera el eje fantástico. Más bien, utilizo la categoría para mostrar cómo la figura de la salamandra de Rebolledo identifica al personaje protagónico Elena Rivas y, a su vez, cómo este corresponde al tema literario de la Mujer Fatal.

[5] Me refiero al carácter nacional mayoritario, posición y prejuicios. Las circunstancias históricas en donde fue engendrada la novela, la situación concreta de las mujeres, el estado del arte, en suma.

[6] T. Ziolkowski., *op. cit.,* p. 22.

[7] El objeto de estudio del autor son las imágenes que penetraron en la escena cultural europea portando asociaciones de claro matiz mágico y religioso.

[8] *Vid.* A. W. Phillips, *op. cit.,* p. 29. Así es visto Rebolledo por Phillips.

En las relaciones transtextuales del título *Salamandra*, en los primeros epígrafes y párrafos que conforman[9] el preludio de la novela, así como en las referencias iniciales, Rebolledo hace asociaciones del anfibio con Elena Rivas. "Era monstruosamente coqueta",[10] escribe por ejemplo, arrancando su atributo seductor de la dimensión de lo bello. A través de las páginas, Elena Rivas es tan hermosa como la piel de una salamandra; además su carácter puede admirarse como se hace con la capacidad del animal de nacer en agua y vivir en tierra. Ella trasciende, sí, con el aplomo de mujer, y también con artimañas escurridizas de otra naturaleza para lograr sus objetivos. Y así, en un tono de aparente ambigüedad, el escritor, desde su condición masculina, se encarga de delinear a su mujer fatal.

En *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, Mario Praz dedica un amplio capítulo a exponer los rasgos que conforman los diferentes tipos (clichés, a fin de cuentas) de las mujeres fatales en la literatura romántica europea. Lo sustancial de ese estudio para esta mirada iconológica tiene que ver con las vigencias: ¿con qué elementos se constituían las mujeres fatales en 1919 en las letras universales y cuál era su trascendencia (influencia) en México?

Nótese esta imagen de Elena:

> Cuando no hubo sino hombres, Elena se hundió en un *diván oriental* cargado de cojines, y encendió un *cigarrillo egipcio* de extremo dorado que mantuvo en sus labios haciendo valer la blancura de su brazo.
>
> —Le gusta a usted fumar?, [sic] le preguntó Eugenio León.
>
> Nada más porque en México nos está vedado a las mujeres; pero me parece un vicio bastante desabrido. Me gustaría más *fumar*

[9] El primero corresponde a la *Historia natural de Plinio* (versión de M. Ajasson de Grandsague); el segundo a la *Autobiografía* de Benvenuto Cellini.

[10] Efrén Rebolledo, *Obras reunidas,* México, Océano/FOECAH, 2004, p. 261.

opio, recostada en un canapé y reposando mis zapatillas bordadas en *seda roja en un escabel.*[11]

Destaco las referencias a otras culturas, enlaces a lo exótico que, como dice Praz, es "una proyección fantástica de una necesidad sexual",[12] propia de finales del siglo XIX. La salamandra-Rivas, representa un tipo de fatal que lleva consigo tanto el espíritu de una mujer universal, quizá Cleopatra, tanto al de una belleza japonesa particular, existente en la mente de Rebolledo. En esta imagen literaria la salamandra es todas ellas. También es la que se rebela desde su trinchera a efecto del combate histórico al sometimiento femenino: "las mujeres dentro de los libros, incluso las fatales, se van haciendo más humanas apartándose de su condición vampírica y egoísta […], y mostrándonos que sus telas de araña son una estrategia de protección, un acto reflejo que convierte en defensiva toda fatalidad".[13] En la escena citada, la salamandra-Rivas, siendo la figura central entre los hombres, el cuerpo majestuoso, el primer plano en el espacio que parece un cuadro, no se conforma con romper cánones: desde su comodidad reta lo socialmente prohibido. Asume el poder en el México conservador de inicio del siglo XX.

Otra imagen representativa aparece en la antesala de un momento climático de la obra: [Elena] "con el pelo corto, parecía un colegial maleante y empecatado que hubiera ido a pasar vacaciones a la casa de sus padres".[14]

Aquí no aplica el "virility complex",[15] o una preocupación por parecer varón, según los rasgos identificables por Mario Praz.

[11] E. Rebolledo, *op. cit.,* p. 266.

[12] Mario Praz, *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica,* Barcelona, El Acantilado, 1999, p. 361.

[13] Martha Sanz, *Libro de la mujer fatal,* España, 451 Editores, 2009, p. 19.

[14] E. Rebolledo, *op. cit.,* p. 273.

[15] M. Praz, *op. cit.,* p. 442. Praz identifica este trabajo del aspecto de la virilidad en la literatura de Swinburne.

Como imagen, el punto a notar es la drástica evolución a la que Rebolledo somete a su salamandra-Rivas.

Es crucial leer con detenimiento la relación: cabello corto *igual a* jovenzuelo malintencionado. El significado del cabello lo reflexiono más adelante, por ahora, sin pisar el terreno del juicio, llamo a notar que a nivel discursivo hay toda una ideología en torno a la pérdida de la feminidad. El cabello corto, en el contexto histórico de la novela, y en tanto elemento constitutivo de mujer fatal, responde a un propósito premeditado. Implica que la mujer posee el dominio total sobre su cuerpo. Se trata de un paso afuera del paradigma que daba al varón el control sobre el rol de las mujeres y, más aún, la libertad de recrearla desde el púlpito de su percepción y conveniencia.

Por último, rescato la siguiente imagen de la salamandra-Rivas:

> [Elena] Había observado las contracciones de dolor de la cara de Eugenio […].
>
> Se puso una finísima camisa de dormir de crespón *color rosa pálido*, pues tenía *una epidermis más blanca* y delicada que la de Ana de Austria, y se deslizó entre las holandas de su cama de caoba, sobre cuya cabecera caía en amplios pliegues un pabellón de suntuoso damasco.[16]

Subrayo un par de elementos que describen el físico de la salamandra-Rivas en los momentos finales de la novela. Estos se ajustan a la referencia de Mario Praz "la mujer fatal típica es pálida, como lo era el héroe byroniano",[17] hecho que resulta interesante, pues trasluce cómo Rebolledo configura su arquetipo de mujer fatal con los motivos de otras literaturas. También es posible dar la lectura a lo que significaba para la época, tan solo cien años posterior al virreinato, cuerpos blancos de las extranjeras con almas negras. En términos de implicaciones literarias, hay una apuesta por inyectar

[16] E. Rebolledo, *op. cit.*, p. 277.

[17] M. Praz, *op. cit.*, p. 414.

una *sustancia* compleja a las *formas* arquetípicas de las mujeres bellas. Esto va más allá de recrear villanas de la corte. Es el replanteamiento del discurso de la belleza con un espíritu de transgresión de la normativa imperante (la religión). Es irremediable, pues que el deseo y la vileza *humanos* no exuden por los poros de personajes cada vez más *humanos*.

Imagen como motivo

Durante el periodo del modernismo tienen gran auge las relaciones entre las artes visuales y la literatura. "Mientras que los pintores competían con los escritores en la interpretación psicológica de los seres humanos representados en sus telas, los escritores, por su parte, trataban de lograr efectos pictóricos en sus descripciones. Esta tendencia se vuelve obsesiva en Flaubert y los parnasianos".[18]

En México, Rebolledo trabaja tales relaciones para presentar abiertamente la decadencia, el erotismo y la sexualidad no amorosa. Lejos de preocuparse por el romanticismo, el poeta elige el lado oscuro humano. Nutre su estilo con imágenes literarias audaces, pero también con referencias directas del mundo pictórico. En la historia de *Salamandra*, entre la suntuosidad de la ambientación, incorpora la pintura de Rutilio Inclán para perfilar el motivo de la obra: la melancolía de los hombres a causa de su impotencia por no poseer a *una* mujer. Los cuadros y su disposición no son simples elementos ambientales. Rebolledo logra convertirlos en algo así como tramas del efecto de sentido de la mujer fatal salamandra-Rivas.

Cito algunos pasajes.

Elena, en compañía de otra mujer, Lola Zavala, penetra "en el bello patio colonial, cuyos muros estaban tapizados con los cuadros del artista. [...]. Había bastantes óleos, pero sobre todo

[18] Mario Praz, *Mnemosina. Paralelo entre la literatura y las artes visuales*, T. Ma. Raquel Bengolea, Caracas, Monte Ávila, 1976, p. 173.

dibujos".[19] Para ella "todo es de una tristeza que [me] enferma" y "en el ambiente de aquel arcaico palacio y en medio de los cuadros de Inclán, tristes y de mustio colorido, la cálida belleza de Elena, de carne dorada como un Giorgione, producía necesariamente un deslumbramiento".[20]

El cuerpo, el temple, la subjetividad de la salamandra-Rivas responden a la pintura. La *femme fatale* sobresale de una atmósfera pictórica situada en el diámetro opuesto de su carácter y motivos. Funciona el *retrato figura,* siguiendo el modelo de iconología literaria que propone Ziolkowski, donde los retratos "pintados en el pasado, predicen o anticipan la vida del héroe de un modo milagroso, al igual que en una interpretación 'figurativa' o 'tipológica'".[21]

Lo milagroso en este caso resulta al poner de manifiesto el peso de la figura masculina en contrapartida a un modelo de mujer, alejado de los cánones de la última parte del siglo XIX y la primera del XX. Los cuadros de Inclán representan un mundo viejo y sombrío que observa a la salamandra, que saliva por ella. A lo largo de la novela las pinturas vaticinan el final fatídico del poeta y crítico Eugenio León, la principal víctima de la salamandra-Rivas. Él es la síntesis de la figura del varón. Él es todos los hombres, los compadres grises. Él es el paisaje desolador, la tristeza que enferma: "El paisaje era de una aridez desoladora. Fuera de las sementeras, El Retiro era un páramo donde no había más vegetación que cardos, órganos, nopales, y desmedrados árboles del Perú".[22]

Imagen como símbolo

> Llegada a la fuente sentóse en el borde, y la música se hizo más queda, más suave y seductora; suspirando con todas las cadencias

[19] E. Rebolledo, *op. cit.,* p. 265.

[20] *Idem*.

[21] T. Ziolkowski., *op. cit.,* p. 98.

[22] E. Rebolledo, *op. cit.,* p. 274.

> de un harmónico, con la dulzura de la Letanía, con las tristezas de la Salve, con el amor del Avemaría, como si por brotar en el convento hubiera aprendido a cantar y orar; y ella, Isabel, quiso asomarse al espejo con el impulso instintivo y natural del que busca los ojos de quien le habla; y contempló el cristal diáfano, húmedo como una pupila cariñosa, le entraron ansias de contemplarse en él; y el agua que con la caída del chorro cristalino se encarrujaba, debajo del rostro de Isabel se unió formando un óvalo, quedó perfectamente bruñida y pulida como una faceta de diamante, y al inclinarse Isabel para verse en el cristal, con el impulso natural e instintivo del que busca los ojos de quien le habla, quedóse pálida e inmóvil con la palidez e inmovilidad de las estatuas".[23]

El texto anterior pertenece al *El enemigo*, donde Efrén Rebolledo hace uso de la categoría del *espejo mágico de doblaje*: "del que la figura reflejada surge como si se tratara del 'doble' de quien se pone ante él".[24] Recurro al ejemplo porque en este tenor Theodore Ziolkowski dirige sus reflexiones en torno a las posibilidades simbólicas de las imágenes en literatura. Cuando el personaje se refleja, dice, pueden generarse tres consecuencias: su imagen le proporciona información; su imagen se materializa y su esencia se impone en su realidad; o bien, su imagen abre el acceso al mundo detrás del espejo. En el pasaje de *El Enemigo*, como he anticipado, el doble pauta la primera posibilidad, pero ¿cómo puede estudiarse la imagen como símbolo cuando no aparece un espejo en la realidad novelesca de la obra?

Ziolkowski también anticipa que en la mayoría de los casos el espejo ha de tomarse como una metáfora o analogía, es decir, determinada figura operará como espejo para otra.

A partir de esta premisa, propongo que en *Salamandra* existen dos espejos o símbolos reiterativos: las flores y el cabello. Cada uno participa en la constitución de la imagen de la salamandra-Rivas:

[23] *Ibid*., p. 179.

[24] T. Ziolkowski., *op. cit.*, p. 144.

"[…] sobre el papel ocre del muro recortaban las palmas sus abanicos verdes, y como única nota cálida, en el florero que adornaba la mesa, descollaba un ramillete de rosas tintas, que parecían un racimo de corazones chorreando sangre".[25]

Lo que Rebolledo logra con estas primeras frases descriptivas es armonizar una atmósfera fatal, que no es otra cosa que el reflejo de una expresión de Elena Rivas, dueña de ese espacio. El florero con el ramillete de rosas es el elemento que otorga fuerza a toda la composición.

En este punto me detengo para añadir que, si bien, los floreros y fruteros eran solo accesorios decorativos de las obras religiosas durante el virreinato, para principios del siglo XIX adquirieron mérito y protagonismo en reacción contra dicha temática religiosa precedente. Romero de Terreros[26] nombra *moda* a esta reiterada inclusión de floreros y flores; señala que fue introducida a México por el arquitecto Antonio González Velásquez, maestro en Madrid de Luis Paret, y que en esa época Velásquez trajo consigo cuadros de flores del valenciano Benito Espinos. Se trata entonces del inicio de la importación de un motivo estético perteneciente al naturalismo español (cuyos orígenes son los bodegones), y su contextualización en un México donde señoritas de alta sociedad lo trabajan y exponen en la Academia de San Carlos. Lo natural, lo cotidiano y lo popular, se redefine por los pinceles que obedecen a un intelecto burgués, a una posición dentro de un imaginario social que ensalza las cortes.

En las letras de Rebolledo, la evocación de las flores, como una *nota cálida* al estilo de la moda a la que se refiere Romero de Terreros, viene a complementar su peso simbólico. Es una pincelada modernista que desdibuja la figura de la idealizada señorita típica

[25] E. Rebolledo, *op. cit.*, p. 263.

[26] Manuel Romero de Terreros, "Bodegones y floreros en la pintura mexicana. Siglos XVIII y XIX", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas,* [En línea], Volumen 4 Número 14, [Consulta: 30 de julio de 2015], pp. 55-60.

de la corte, y que a la vez proyecta el rostro de un arquetipo no muy popular.

Nótese la constancia. En la última referencia a las flores en la novela, Elena lee la noticia del suicidio de Eugenio: “Entró una criada con un ramo de rosas. […]. Las rosas eran admirables, y sobre todo [Elena] estaba contenta. Se levantó a colocar las flores en una jardinera que colocó en el centro de la mesa […]. ¡Qué suave el perfume de estas rosas!”.[27] Un ramillete de rosas sobre la mesa. Un cuadro inocente en apariencia. Si se amplía el marco del contexto de la novela, el florero ocupa un lugar privilegiado dentro del mundo sombrío, peligroso, cruel. La exquisitez retórica con que se plantea el aroma, no es más que el acceso a un corazón despiadado, eje simbólico bastante recurrente en la literatura de Rebolledo.

Ahora bien, la relación espejo-personaje más cercana a las posibilidades que establece Theodore Ziolkowski es la siguiente:

> [Eugenio León] Había puesto ramilletes de rosas en los jarrones de Talavera y en los cacharros de Guadalajara que olían a barro mojado. Había sembrado el umbral de rosas tintas y fragantes para que besaran *sus* pies cuando llegara. Estaba adornado de rosas el deshilado de la mesa de caoba donde lucía el servicio de té de porcelana Imarí, y festoneaba una guirnalda de rosas el marco del tocado para encuadrar su imagen cuando sonriera en el fondo del espejo.[28]

Eugenio, el personaje masculino víctima de la salamandra está a punto de mirarse, de confrontarse consigo mismo devastado; está por acceder al mundo detrás del espejo de la salamandra-Rivas. Y las rosas siempre están presentes, empujándolo a ese umbral.

Para finalizar con las imágenes de las flores y proseguir con las del cabello, cito un punto de unión entre los espejos principales en *Salamandra*: [Elena] “lo enlazó con su fino brazo de tonalidades

[27] E. Rebolledo, *op. cit.,* p. 278.

[28] *Ibid.,* p. 272.

venecianas, entregándole su cuerpo a través de su vestido color carne y haciéndole aspirar sus cabellos, tan frescos y perfumados que sugerían la maravilla de un ramillete de rosas negras".[29]

Se trata del texto donde Rebolledo otorga la misma esencia negra a las rosas y al cabello. En otros términos, podría hablarse de que ambas imágenes, independientemente de sus cualidades estéticas, funcionan como metonimias. He aquí otro de los usos recurrentes del lenguaje: "De pelo tan negro como el de una japonesa, pero más fino, ligeramente ondulado en vez de ser liso y mucho más abundoso".[30]

Nuevamente el exotismo presente a nivel simbólico. La *femme fatale* de Rebolledo está en esas formas onduladas, sedosas como de una serpiente. Estas formas no pierden su esencia incluso después de desprendidas del origen. Físicamente estarán separadas, pero se da una reduplicación del espíritu. "Cayeron los rizos sobre sus sienes como enroscadas virutas de ébano; rodaron por su cuello como ondas de azabache líquido; se descogieron las apretadas madejas más perfumadas que un jardín y más impenetrables que el limbo en que se debaten los ciegos".[31]

Añado también que la imagen de la cabellera es un símbolo que impacta a la figura masculina en la obra. Hay un cambio al lenguaje poético. El espejo-cabellera está situado en la caja de terciopelo blanco, cuyo interior es de satín blanco: "Y una espesa mortaja, una fúnebre ajorca / es tu lóbrego pelo; mas tanto me fascina, / que haciendo de sus hebras el dogal de una horca, / me daría la muerte con su seda asesina".[32]

Este es el desenlace de la novela. Está claro el rumbo trágico de la historia. Es evidente que Eugenio morirá por ese cabello, que es en sí el reflejo de la salamandra-Rivas. Aquí, también destaca la

[29] *Ibid.,* p. 268.
[30] *Ibid.,* p. 261.
[31] *Ibid.,* p. 271.
[32] *Ibid.,* p. 277.

expresión poética en relación con el mismo discurso trabajado al final como prosa epistolar, a modo de noticia periodística, pero con otras implicaciones en el orden simbólico: "Suicidio de Eugenio León. Ayer en la mañana fue encontrado muerto en el cuarto de una modesta casa de vecindad el poeta Eugenio León, que se suicidó ahorcándose en la barra de su cama con una cabellera negra".[33]

El mismo cabello es el objeto, el espejo de extensión de la salamandra-Rivas. Desde este punto de vista, ¿es ella la asesina por despreciar a Eugenio? ¿O son sus cabellos finos pero asesinos como los de Medusa, quienes hipnotizaron al hombre, y él mismo se dio muerte? ¿O ella está exenta de culpa, pues la responsabilidad de Eugenio es solamente suya?

Estas y más preguntas desprendidas de la presente revisión componen el motor para nuevos estudios a la herencia literaria de Efrén Rebolledo.

Por lo pronto, esta mirada iconológica a su salamandra-Rivas es una aproximación, desde el estudio crítico, a las categorías de tema, motivo y símbolo. Complemento a la posibilidad de observar estos aspectos en la obra del modernista mexicano, el análisis ha permitido preparar un terreno reflexivo en torno al paralelismo entre las artes visuales y la literatura. Más aún, entre esta y otras literaturas.

Trasciende, entonces, desempolvar material nacional de siglos pasados para leerlos en el marco de las herramientas teóricas que hoy en día, por lo pronto, están vigentes. La lectura crítica o especializada contribuye a hacer perfectible dichas herramientas, pero sobre todo, genera pautas al alcance de otros lectores para que estos determinen sus propias conclusiones. Como propuse en los párrafos previos, es posible advertir diferencias, similitudes, herencias, entre las manifestaciones literarias nacionales a partir de un motivo concreto, que en este caso fue una figura arquetípica de la mujer fatal.

[33] *Ibid.*, p. 278.

Todo ejercicio de esta índole implica un descubrimiento continuo de nuevos elementos que participan en la evolución de la ideología mexicana; todo aquello que integra nuestra cultura, identidad, valores y concepto del mundo. Nuestro transcurrir en la historia, visto desde las manifestaciones literarias.

Bibliografía

3A Corporation, *Mina no Nihongo I. Traducción y notas gramaticales*. Trad. Sachiko Yokota. Pref. Iwao Ogawa. Tokio, 3A Corporation, 1999. 189 pp. Ils. de Kiyome Tanabe.

Aguilar Montes de Oca, Yessica. "Los roles de género de los hombres y las mujeres en el México Contemporáneo", en *Enseñanza e investigación en psicología* [en línea], México, vol. 18, núm. 2 (julio-diciembre de 2013), p. 207. <http://www.cneip.org/documentos/revista/CNEIP_18_2/207.pdf>. [Consulta: 21 de julio de 2017.]

Alatorre, Antonio, *Ensayos sobre crítica literaria*. México, Conaculta, 1993. 188 pp. (Lecturas mexicanas: tercera serie, 80).

Altamirano, Ignacio M., "La vida de México", en *Paisajes y leyendas. Tradiciones y costumbres de México*. México, Imprenta y Litografía Española, 1884. p. 137.

Bajtín, Mijaíl, *Estética de la creación verbal*. Trad. de Tatiana Bubnova. Pról. de S. G. Bocharov. México, Siglo XXI, 1982. 396 pp. (Lingüística y Teoría Literaria).

________, *Problemas de la poética de Dostoievski*. 3ª ed., Trad. Tatiana Bubnova. México, Fondo de Cultura Económica, 2012.

Barrón Gavito, Miguel Ángel. "El baile de los 41: la representación de lo afeminado en la prensa porfiriana", en *Historia y Grafía* [en línea], México, núm. 34 (2010), p. 49. <http://www.redalyc.org/pdf/589/58922689003.pdf>. [Consulta: 21 de julio de 2017.]

Beasley, W. G, *La restauración Meiji*. Trad. de Marián Bango Amorín. Gijón, Satori, 2007. 427 pp.

Bencomo, Anadeli y Cecilia Eudave, "La novela corta mexicana: relato antiépico y subjetividades anómalas", en *En breve. La*

novela corta en México [en línea]. México, Universidad de Guadalajara, 2014. <http://lanovelacorta.com/novelas/enBreve/>. [Consulta: 29 de noviembre, 2015.]

Berdejo Bravo, Ma. del Carmen. *Regir y formar. Institucionalización jurídica y educativa de las mujeres mexicanas (1880-1884).* México: UAM, 2011.

Berman, Marshall. *Todo lo sólido se desvanece en el aire,* 2ª edición. México, Siglo XXI editores, 2011, 386 pp. (Colección Teoría).

Bernal Ceballos, Ciro, *En Turania: retratos literarios (1902)*. Est. prelim., ed. crít., notas e índices de Luz América Viveros Anaya. México, UNAM, IIFL, Seminario de Edición Crítica de Textos, 2010. LXXIV + 212 + LXXV-XCVII pp. (Resurrectio, 1).

________, *Panorama mexicano 1890-1910: (memorias)*. Est. introd. y ed. crít. de Luz América Viveros Anaya. México, UNAM, Coordinación de Humanidades, Programa Editorial, 2006. 444 pp. (Al siglo XIX, ida y regreso).

________, *Un adulterio*. Dir. Fernando Tola de Habich. México, Secretaría de Educación Pública-Editorial Premiá, 1983. (La Matraca, 23)

________, *Un adulterio,* [en línea]. Ed., presentación y notas por Francisco Mercado Noyola, México, UNAM, 2009. <http://www.lanovelacorta.com/1872-1922/uap.php> [Consulta: 18 de marzo, 2016]

Booth, Wayne C. *Retórica de la ironía.* Trad. Jesús Fernández Zulaica y Aurelio Martínez Benito. Madrid, Taurus, 1986. 361 pp.

Cabrera, Miguel Ángel. "*Los cuarenta y uno, cien años después*", en *La Jornada Semanal* [en línea], México, núm. 353 (9 de diciembre de 2001). <http://www.jornada.unam.mx/2001/12/09/sem-hernandez.html> [Consulta: 21 de julio de 2017.]

Candido, Antonio, *Literatura y sociedad: estudios de teoría e historia literaria*. México, UNAM/Centro Coordinador y Difusor de Estudios Latinoamericanos, 2007. 253 pp. (Literatura y ensayo en América Latina y el Caribe, 4).

Cano, Gabriela, *Revolución, feminismo y ciudadanía (1915-1940)*, México, cimac/pueg/unam, 1992.

Campo, Ángel de. *Kinetoscopio. Las crónicas de Ángel de Campo, Micrós, en* El Universal (1896). Est. prel., Comp. y notas Blanca Estela Treviño García. México, Coordinación de Humanidades unam, 2004. 418 pp. (Al siglo xix. Ida y regreso).

________, *El de los claveles dobles. Ni amor al mundo ni piedad al cielo. El suicidio de Sofía Ahumada. Expediente de prensa y literatura mexicanas.* Est. prel., Comp. y Ed. Miguel Ángel Castro. México, Coordinación de Humanidades unam, 2008. 230 pp. (Al siglo XIX. Ida y regreso).

________, *Semana Alegre.* Guadalajara, Colegio Internacional, 1974. 2tt.

________, *Ángel de Campo*. Sel. y pról. Héctor de Mauleón. México, Cal y arena, 2009. 834 pp. (Los imprescindibles).

Cano, Gabriela. "Más de un siglo de feminismo en México", en *El Debate Feminista* [en línea], México, unam (marzo de 2016), pp. 345-346. <http://www.debatefeminista.pueg.unam.mx/wp-content/uploads/2016/03/articulos/014_25.pdf>. [Consulta: 21 de julio de 2017.]

Castañeda, Gabriela y Ana Cecilia Rodríguez de Romo, *Pioneras de la medicina mexicana en la UNAM: del porfiriato al nuevo régimen,* 1887-1936. México, unam-Díaz de Santos, 2010.

Castillo Ledón, Luis. *Orígenes de la novela en México*. México, Aguilar, 1964.

Castrejón, Eduardo. *Los cuarenta y uno: novela crítico-social*. México, UNAM, 2010.

Chaves, José Ricardo. "Mujeres viriles, el caso de *La Rumba de Micrós*" *Literatura Mexicana* 20(2009): 65-74. *Portal de revistas científicas y arbitradas de la UNAM*. <http://www.revistas.unam.mx/index.php/rlm/article/view/19189> [Consulta 2 de junio de 2015].

Clark de Lara, Belem y Elisa Speckman, *La república de las letras. Asomos a la cultura escrita del México decimonónico. Vol. II. Pu-*

blicaciones periódicas y otros impresos. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2005.

Clark de Lara, Belem y Ana Laura Zavala Díaz, *La construcción del Modernismo*. México, unam, 2002. 364 pp. (Biblioteca del Estudiante Universitario).

"Cuarenta y dos hombres aprendidos, unos vestidos de mujeres", en *El Popular*, año V, núm. 1764 (20 de noviembre de 1901).

Cuéllar, José Tomás de, *Los fuereños* [en línea]. México, unam. <http://www.lanovelacorta.com/1872-1922/fue01.php>. [Consulta: 3 de noviembre, 2015.].

________, *Historia de Chucho el Ninfo*, Tomo II, México, UANL, 1871.

Davis, F. Hadland, *Mitos y leyendas de Japón*. 2ª ed. Pról. de Yayoi Kawamura. Trad. de Marián Bango Amorín. Gijón, Satori, 2010. 305 pp. Ils. de Evelyn Paul.

Dumas, Aleixandre. *La question du divorce*, ed. Calman Levy, París: Librairie Nouvelle, 1880.

E.E.S. "Variedades", en *Telégrafo, El. Periódico oficial del gobierno de los Estados Unidos Mexicanos*. 26 de agosto de 1834, México: Imprenta del Águila, p. 4.

Eagleton, Terry, *Una introducción a la teoría literaria*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1988.

Félix Ballesta, Ma. Ángeles. *Regulación del divorcio en el derecho francés*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 1988.

Fernández, Íñigo, *Historia de México*. 2ª ed. México, Pearson Educación, 2004.

Ferrater Mora, José, Dir. *Diccionario de Filosofía*. 3ª ed. Argentina, Sudamericana, 1957. 4 tt.

Foucault, Michel, *Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber*. 25ª ed. México, Siglo xxi Editores, 1998.

________, *Historia de la sexualidad iii. La inquietud de sí*. 2ª ed. Madrid, Siglo xxi Editores, 1987.

________, *Vigilar y castigar*. Argentina, Siglo xxi, 1976.

Gaceta del Gobierno Supremo de México, 14 de agosto de 1823, Tomo II. Núm. 23, México: Imprenta del Supremo Gobierno en Palacio.

Gamboa, Federico, *El evangelista.* Ed., presentación y notas por Verónica Hernández Landa Valencia, México, unam, 2009. <http://www.lanovelacorta.com/1872-1922/evp.php>. [Consulta: 3 de noviembre de 2015].

________, "El primer caso", en *Del natural*, [s. p. i.], <https://archive.org/stream/3673044#page/111/mode/2up/search/caso>. [Consulta: 3 de noviembre, 2015.] p. 134.

________, *Primeras crónicas y "La confesión de un palacio"*. Ed, pról. y notas de Adriana Sandoval. México, unam, Instituto de Investigaciones Filológicas, 2014. 460 pp. (Letras del siglo XIX).

________, *Todos somos iguales frente a las tentaciones. Una antología general*. Selec., notas y est. prelim. de Adriana Sandoval. México, flm/unam/fce, 2012. 569 pp. (Biblioteca Americana. Viajes al siglo xix).

Gamboa, José María, "Enjolras", "Ecos de los tribunales" en *La Libertad*, México D.F., 11 de julio de 1884, p. 1.

García Peña, Ana Lidia, *El fracaso del amor. Género e individualismo en el siglo xix mexicano*, México: El Colegio de México-Universidad Autónoma del Estado de México, 2006.

Garner, Paul, *Porfirio Díaz, del héroe al dictador. Una biografía política*. Trad. de Luis Pérez Villanueva. México, Planeta, 2003. 292 pp. (Biografías Planeta).

Garrido Gallardo, Miguel Ángel. *Teoría semiótica. Lenguaje y textos hispánicos*. España, Taravilla, 1984.

Gil, Constantino. "Cuestiones sociales", en *La Patria*, México, 10 de agosto de 1882, año 6, núm. 1567, pp. 1-2.

Granados, Pavel, coord. *El ocaso del porfiriato. Una antología general del modernismo,* 1ª edición. Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 2007, 632 pp. (Colección Letras Mexicanas).

Guerrero, Julio. *La génesis del crimen en México. Estudio de psiquiatría social*. París, Vda. de C. Bouret, 1901.

Gutiérrez Lozano, Saúl. *Tejer el mundo masculino*. México, unam, Plaza y Valdés, 2009.

Gutiérrez, León, "Homosexualidad en México a finales del siglo xix", en *Signos literarios*, núm. 19. México, enero-junio, 2014, p. 95.

Gutiérrez Nájera, Manuel. *Obras IV. Crónicas y artículos sobre teatro II. (1881-1882)*, introd., y notas, Yolanda Bache, ed., Yolanda Bache y Ana Elena Díaz Alejo, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1998.

________, *Obras IX. Periodismo y Literatura. Artículos y Ensayos (1877-1894)*, ed. Ana Elena Díaz Alejo, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2002.

________, *Obras XIV. Meditaciones morales (1876-1894)*, ed. Belem Clark de Lara, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2007.

Hearn, Lafcadio, *The Romance of the Milky Way and Other Studies and Stories*. [en línea]. Nueva York, Houghton Mifflin and Company, 1905. <https://archive.org/stream/romanceofmilkywa00hear#page/n9/mode/2up>. [Consulta: 4 de diciembre de 2015].

Horneffer, Ricardo, *El problema del ser: sus aporías en la obra de Eduardo Nicol.* México: unam, Facultad de Filosofía y Letras, 2013.

Human Resources Department Mitsubishi Motors Corporation, *Introduction to Japan*. Pról. de Shozaburo Kimura. Tokio, Sanseido, 1987. 420 pp.

Íllades, Carlos y Adriana Sandoval, *Espacio social y representación literaria en el siglo xix*. México, uam / Plaza y Valdés, 2000.

Iturribarría, Jorge Fernando, *Porfirio Díaz ante la historia*. México, [s.e.] 1967. 477 pp.

Jaiven, Ana Laura, "Las mujeres en la Revolución Mexicana. Un punto de vista Historiográfico", en *Secuencia. Revista de Historia y Ciencias Sociales,* núm. 33. México, 1995, p. 88.

Jiménez Rueda, Julio. *Letras mexicanas en el siglo XIX*. México, UNAM, 1988.

Kimura, Shozaburo, "Japanese Society and Culture. Spirit and Form". Pról. en *Introduction to Japan*. Por Human Resources Department Mitsubishi Motors Corporation. Tokio, Sanseido, 1987. 420 pp.

Leyva, José Mariano. *Perversos y pesimistas: Los escritores decadentes mexicanos en el nacimiento de la modernidad.* México, Tusquets Editores, 2013.

Macedo, Pablo. "El código de 1870. Su importancia en el derecho mexicano, en *Jurídica. Anuario del Departamento de Derecho de la Universidad Iberoamericana*. México: UIA, 1971, núm. 3, pp. 245-265.

McGregor, Josefina, *Los revolucionarios frente al porfiriato*, México, SEP, 2009, p. 32.

María y Campos, Alfonso de, "Los científicos: actitudes de un grupo de intelectuales porfirianos frente al positivismo y la religión", en Roderic A. Camp, Charles A. Hale, Josefina Zoraida Vázquez ed., *Los intelectuales y el poder en México: Memorias de la VI Conferencia de Historiadores Mexicanos y Estadounidenses*. México/Los Angeles, UCLA/COLMEX, Centro de Estudios Históricos, 1991 (UCLA, Latin American Studies, 75), pp. 127-128.

Márquez, Celina. "La estética realista en *La Rumba* de Ángel de Campo, Micrós". *La Palabra y el Hombre* (99)1996: 163-173. *Repositorio Institucional de la Universidad Veracruzana.* <http://cdigital.uv.mx/bitstream/123456789/1058/1/199699P163.pdf> [Consulta 2 de junio de 2015].

Martínez, José Luis, antól. *Obras de Manuel Gutiérrez Nájera*. México/Fondo de Cultura Económica, 2003, pp. 515. (Colección Letras Mexicanas).

Mateos Alarcón, Manuel. *La evolución del derecho civil mexicano. Desde la Independencia hasta nuestros días*. México: Tipografía de la Vda. De F. Díaz de León, 1911.

Mckee Irwin, Robert "Lo que comparte el positivismo con el modernismo mexicano: el hermafroditismo, la bestialidad y la necrofilia", en *Signos literarios*, t. 4, vol. II, 2006. p. 74.

Milán, Eduardo. *En torno a una poética de la lengua.* itam, <http://mriesgos.itam.mx/es/54/contenido/en-torno-una-poetica-de-la-lengua>.

Millán, María del Carmen. *Cuento contemporáneo No. 1. Ángel de Campo. Material de Lectura.* unam. [s.a.]: 3-5. <http://www.materialdelectura.unam.mx/images/stories/pdf/angel_de_campo.pdf> [Consulta: 2 de junio de 2015].

Monsiváis, Carlos. "Los 41 y la gran redada", en *Letras Libres* [en línea], México, núm. 40 (abril de 2002) <http://www.letraslibres.com/revista/convivio/los-41-y-la-gran-redada>. [Consulta: 21 de julio de 2017.]

Montero, Susana, *La construcción simbólica de las identidades sociales. Un análisis a través de la literatura mexicana del siglo xix*. México, unam/Plaza y Valdés, 2002.

Morales Orozco, Fernando, *El amor y el adulterio en tres novelas y un relato de Federico Gamboa,* en *Tesiunam* [en línea]. México, 2014. Tesis, unam, Facultad de Filosofía y Letras. 208 pp. <http://tesis.unam.mx/>. [Consulta: 10 de diciembre de 2015.]

Ortega, Andrés. "Feminismo", en *Boletín de la sociedad mexicana de Geografía y Estadística*, 1907, p. 333.

Ota, Seiko, *José Juan Tablada: su haikú y su japonismo*. México, fce, 2014. 216 pp. (Sección de Obras de Lengua y Estudios Literarios).

Pacheco, José Emilio, en F. Gamboa, *Diario de Federico Gamboa: 1892 – 1939.* Selec., pról. y notas de J. E. Pacheco. México, Siglo xxi, 1977. 279 pp.

Pérez Siller, Javier, "Los franceses desde el silencio: la población del Panteón Francés de la Ciudad de México: 1865-1910", en *Estudios Migratorios Latinoamericanos*, núm. 61. Buenos Aires, enero-abril, 2006, p. 28.

PÉREZ Tamayo, Ruy, *¿Existe el método científico?: historia y realidad.* México, COLMEX, FCE, 1998. 297 pp. Ils. (La ciencia para todos, 161).

PHILLIPS, Allen W, "La prosa artística de Efrén rebolledo" en *Obras reunidas* por Efrén Rebolledo. Ed. de Rogelio Carvajal Dávila. Pról. de Benjamín Rocha. México, Océano-Conaculta, 2004. 494 pp. (Intemporales).

PIMENTEL, Luz Aurora, *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa.* 2ª ed. México, Siglo XXI/UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 2002. 191 pp.

________, "Tematología y Transtextualidad", en *Nueva revista de filología hispánica*. México, 1993, núm. 1, p. 224.

PINEDA Franco, E. Adela. *Positivismo y decadentismo. El doble discurso en Manuel Gutiérrez Nájera y su Revista Azul*, 1894-1896. Universidad de las Américas de Puebla.

PLATÓN, *República.* Trad., intro. y notas de Antonio Gómez Robledo. México, UNAM, 2000.

POE, Edgar Allan, *Filosofía de la composición*. España, Ellago, 2001.

PRAZ, Mario. *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica,* Barcelona, El Acantilado, 1999.

________, *Mnemosina. Paralelo entre la literatura y las artes visuales*, Trad, Ma. Raquel Bengolea, Caracas, Monte Ávila, 1976.

PRENDES Guardiola, Manuel. "Técnicas narrativas en *La Rumba*, de Ángel de Campo" *Arrabal* 4(2002): 149-159. *Revistes Catalanes amb Acceés Obert (RACO).* http://www.raco.cat/index.php/arrabal/article/viewFile/140499/192071 [Consulta: 2 de junio de 2015].

REBOLLEDO, Efrén, *Obras reunidas*. Ed. de Rogelio Carvajal Dávila. Pról. de Benjamín Rocha. México, Océano-Conaculta, 2004. 494 pp. (Intemporales).

RIVERA Reynaldos, Lisette Griselda. "La construcción del 'deber ser' femenino y los periódicos para mujeres en México durante la primera mitad del siglo XIX" *Ciencia Nicolaita* 47(2007): 5-18. *Coordinación de la Investigación Científica Universidad*

Michoacana de San Nicolás de Hidalgo. <http://www.cic.umich.mx/documento/ciencia_nicolaita/2007/47/CN47-005.pdf> [Consulta: 2 de junio de 2015].

Rodríguez Kuri, Ariel, "Julio Guerrero" en Carlos Íllades y A. Rodríguez Kuri, *Ciencia, filosofía y sociedad en cinco intelectuales del México Liberal*. México, uam, Unidad Iztapalapa/Miguel Ángel Porrúa, 2001. 147 pp. (Biblioteca de Signos, 9).

Romero de Terreros, Manuel, "Bodegones y floreros en la pintura mexicana. Siglos xviii y xix", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Volumen 4, Número 14, (30 julio 2012).

Roque-baldovinos, Ricardo. *El modernismo hispanoamericano como modernidad estética.* SciELO, 2005, pdf, <http://www.scielo.cl/pdf/lyl/n20/art04.pdf> pp. 230, 245.

Rubio, Carlos. Introd. en *Namiko* por Tokutomi Roka. Trad. de Rumi Sato. Gijón, Satori, 2011. 306 pp. (Maestros de la Literatura Japonesa, 2).

Salazar Escalante, Jezreel. *La ciudad como texto. La crónica urbana de Carlos Monsiváis*, México, uanl, 2006.

________, "Recobrar el paraíso. La ciudad de México en la literatura" [en línea], México. <http://www.academia.edu/604647/Recobrar_el_para%C3%ADso._La_ciudad_de_M%C3%A9xico_en_la_literatura>. [Consulta: 21 de julio de 2017].

"Salidas de tono. La aristocracia de Sodoma al servicio nacional", en *El hijo del Ahuizote*, tomo xvii, año xvii, núm. 786 (21 de noviembre de 1901), pp. 915-918.

Saloma Gutiérrez, Ana. "De la mujer ideal a la mujer real. Las contradicciones del estereotipo femenino en el siglo xix" *Cuicuilco. Revista de la Escuela Nacional de Antropología e Historia.* (18)2000. inah. <https://revistas.inah.gob.mx/index.php/cuicuilco/article/view/368/340> [Consulta: 2 de junio de 2015]

Sanz, Martha. *Libro de la mujer fatal,* España, 451 Editores, 2009.

Schulman, Iván. *El proyecto inconcluso: La vigencia del modernismo.* México, Siglo xxi editores, 2002, 248 pp. (Colección Lingüística y Teoría Literaria).

SERRANO, Héctor, "La dominación masculina en México. Algunos aspectos formativos y educativos. Fines del siglo XVIII y XIX", en *Tiempo de educar*, núm. 9. Toluca, enero-junio, 2004, p. 26.

STEINER, Peter, *El formalismo ruso. Una metapoética.* Madrid, Akal, 2001.

TABLADA, José Juan, *La epopeya nacional: Porfirio Díaz* [en línea]. [México], Talleres Linotipográficos de "El Mundo Ilustrado", [1909]. <http://eds.a.ebscohost.com/eds/detail/detail?vid=1&sid=8541a183-224b-cd5-bbbc295ab7903b28%40sessionmgr4001&hid=4103&bdata=Jmxhbmc9ZXMmc2l0ZT1lZHMtbGl2ZQ%3d%3d#AN=fol.FOL01000000352&db=cat02034a> [Consulta: 15 de diciembre, 2015.]

TAKIZAWA, Osami. *La historia de los Jesuitas en Japón. Siglos XVI-XVII*. Alcalá: UAH, 2010. 173 pp. (Humanidades, 34).

TINIANOV, Yuri, "Sobre la evolución literaria", 1929, en Tzvetan Todorov, *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. 10ª ed. México, Siglo XXI Editores, 2002. p. 91.

TODOROV, Tzvetan, *Introducción a la literatura fantástica*. México, Ediciones Coyoacán, 1994.

TREVIÑO, Blanca, "Hacia una estética del travestismo en *Baile y cochino* de José Tomás de Cuéllar", en *Tema y variaciones de literatura*, núm. 5. México, 1995, p. 84.

TRUEBA, José Luis, comp., *Las delicias de la carne. Erotismo y sexualidad en el México del S. XIX*. México, Uva Tinta Ediciones, 2013.

VANOYEKE, Violaine. *La prostitución en Grecia y Roma*. España, Edaf, 1991.

VILLEGAS Cedillo, Alberto. *La novela popular mexicana en el siglo XIX*. México, UANL, 1984.

VIÑAS, David, *Historia de la crítica literaria*. 2ª ed. Barcelona, Ariel, 2007.

VITAL, Alberto. "La teoría de la recepción" en *Aproximaciones*. Ed. Esther Cohen. México, UNAM-Instituto de Investigaciones Filológicas, 1995.

VIVEROS Anaya, Luz América, en *Turania. Retratos literarios para una galería del modernismo mexicano, de Ciro B. Ceballos*, tesis, México, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 2006.

WEISZ, Gabriel. *Tinta del exotismo. Literatura de la Otredad*. México, FCE, 2007. 204 pp. (Breviarios).

ZAVALA Díaz, Ana Laura. *De Asfódelos y otras flores del mal mexicanas: reflexiones sobre el cuento modernista tendencia decadente, 1893-1903.* México, UNAM, 2012.

_______, "Retóricas de la enfermedad en el México porfiriano: el caso modernista. *Decires,* núm. 10, 2008. pp. 167-180.

ZEA, Leopoldo, *El positivismo en México: nacimiento, apogeo y decadencia*. México, FCE, 1968. 481 pp. (secc. de obras de filosofía).

ZIOLKOWSKI, Theodore, *Imágenes desencantadas. Una iconología literaria.* España, Princeton University Press/Taurus, 1980.

Índice

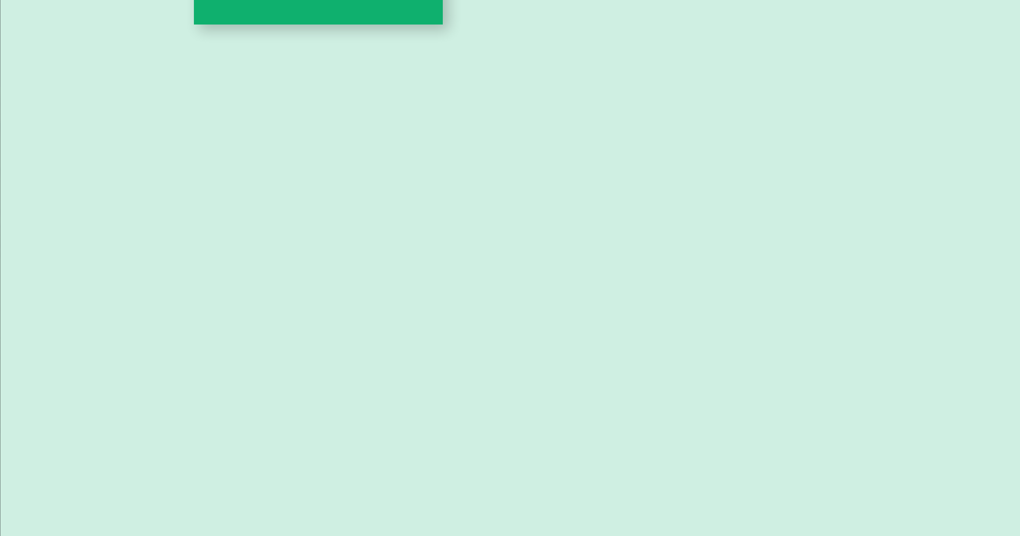
Los discursos de la modernización. Literatura mexicana entre dos siglos (1882-1922), fue realizado por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, se terminó de producir en enero de 2018 en Proelium Editorial Virtual <www.proelium.mx>. Tiene un formato de publicación electrónica enriquecida exclusivo de la colección eSchola así como salida a impresión por demanda. Se utilizó en la composición la familia tipográfica completa Minion Pro en diferentes puntajes y adaptaciones. El diseño de la colección y la cubierta estuvieron a cargo del equipo de editores de la Coordinación de Publicaciones de la Facultad de Filosofía y letras de la UNAM. El cuidado de la edición estuvo a cargo de la misma Coordinación de Publicaciones, de Proelium Editorial Virtual y de Dánae Montero Alejandri.







IMAGEN EN PORTADA: Jacques Callot (1592 - 1635), "Los dos arlequines", (*ca*, 1616). Aguafuerte en negro sobre papel blanco, 100 x 147 mm (hoja). Museo Británico, Londres. Reino Unido.



Durante el Porfiriato se vivió una crisis de valores que hicieron temblar el lugar de hombres y mujeres dentro del orden establecido por la moral católica, el positivismo y el liberalismo moderado, impulsado por el grupo de los Científicos. La política, las leyes y las formas en las que actúan los miembros de la sociedad mexicana son puestos en tela de juicio a través de los textos literarios que se publican en este período de la historia mexicana. En *Los discursos de la modernización. Literatura mexicana entre dos siglos* (*1882-1922*) se demuestran las complejas paradojas que emanan de estos discursos literarios.





